CAHIERS DU CINEMA

290/291

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/JUILLET-AOUT 1978



Le rayon de l'étoile vrille tout à coup sur l'astronome, le désagrège, l'absorbe.
Edgar Varèse



COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana

MAQUETTE
Daniel et Co

MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITÉ
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

EDITION
Jean Narboni

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION ET GERANT
Jacques Doniol-Valcroze
Les manuscrits ne sont pas rendus.
Tous droits réservés.
Copyright by Les Editions de l'Etoile.
CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 290-291 **JUILLET-AOÛT 1978**

MICHELANGELO ANTONIONI

CANNES 78

CRITIQUES

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

TROISIEME SEMAINE DES CAHIERS A PARIS

ADOLFO G. ARRIETA

JOHAN VAN DER KEUKEN

SEMAINE DES CAHIERS A DAMAS

LA FICTION HISTORIQUE

QUESTIONS DE FIGURATION

PETIT JOURNAL

En couverture : **La Femme gauchère,** de Peter Handke (sortie mi-octobre)



Michelangelo Antonioni (tournage de *Blow up*)

Zabriskie Point

L'HORIZON DES ÉVÉNEMENTS

(NOTES POUR UN FILM A FAIRE OU A NE PAS FAIRE)

PAR MICHELANGELO ANTONIONI

Un matin de novembre dernier j'étais en avion au-dessus de l'Asie centrale soviétique. Je regardais l'immense étendue du désert qui délimite à l'est la mer d'Aral, blanchâtre et inerte, et je pensais à « l'aquilone » *(Le Cerf-Volant),* le film que j'espère tourner au printemps dans cette partie du monde. Un conte, un monde qui n'a jamais été le mien, que j'aime pour cette raison. Et voici que tout en pensant à ce conte, le voyant adhérer docilement au paysage, je me sens dériver vers de tout autres pensées. C'est toujours ainsi. A chaque fois que je vais commencer un film, il m'en vient un autre à l'esprit.

Ce nouveau film naît d'un voyage fait dans un petit avion, par une journée de mauvais temps, en Italie. Nuages immenses, pluie, vent. Un vent rude et incessant, gris comme les nuages. Derrière le hublot, les nuages courent à toute allure. L'avion a des vibrations brutales, il se cabre et se déporte de façon imprévisible. Avec un peu de patience, on s'habitue même au danger. Tout à coup les nuages s'arrêtent, on a l'impression que l'avion tombe. Il est au contraire déporté vers le haut, là où vient juste d'éclater la foudre. Avant, l'obscurité du ciel était dûe à l'épaisseur des nuages, maintenant aux éclairs jaunes qui les déchirent.

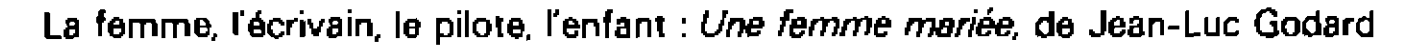
Nous traversons ainsi cinq orages. A l'arrivée, on me dit qu'au quatrième, un autre avion de tourisme s'est écrasé. Aucun survivant. Il avait à bord six passagers et le pilote.

Un industriel dans le secteur chimique, et sa femme. Il était licencié en chimie, mais avait pratiquement tout oublié. Il s'était marié par amour. Lui disait qu'il s'était trompé par amour. Imagine, disait-il à sa femme, si un jour nous avions des enfants aussi indifférents que nous le sommes l'un à l'autre. Avant le départ, il y avait eu une querelle entre eux. Le mari était parti en claquant la porte. Le silence avait envahi la pièce. Et au milieu de ce silence elle s'était rendue compte avec horreur qu'elle était restée dans la même position que lui pendant toute la querelle.

Un écrivain. Il avait suivi un cours de lecture rapide. Deux cents lignes à la minute. Par contre, il était très lent quand il écrivait. Il ne se lassait pas de corriger et de relire sa page. Il relisait aussi ses propres ouvrages publiés avec un espoir sans cesse renouvelé, mais avec la même désillusion il les reposait sur l'étagère. Il avait le culte de la réalité, mais quand il écrivait, toute correspondance entre réalité et imagination littéraire disparaissait. Il fit donc de moins en moins appel à cette dernière. D'ailleurs la lecture avait été la grande passion de sa jeunesse. Quand éclata la crise de l'énergie, il lisait le soir devant sa fenêtre à la lumière d'un réverbère. A minuit, certains réverbères s'éteignaient, le sien étaient de ceux-là, alors il était bien obligé de s'arrêter. Il était déjà célèbre quand il fit la connaissance de l'industriel et de sa femme. Il envoya aussitôt à la femme un de ses romans. Depuis, il ne l'avait plus revue, pas le moindre signe ni le moindre coup de téléphone. Il fut à la fois surpris et flatté de l'invitation au voyage, peut-être était-ce elle qui l'avait provoqué. Mais à l'aéroport, il lui suffit d'un coup d'œil pour comprendre combien il se trompait, le sujet du roman ne se serait même pas effleuré. Pour adoucir l'humiliation, il choisit la voie de la désinvolture. Cela ne dura pas longtemps. En gravissant la passerelle, il remarqua dans le sac de la femme le roman d'un autre. Cela lui parut un tel manque de tact qu'il choisit de s'asseoir à l'arrière, loin d'elle. D'ailleurs, pensa-t-il, je suis plus en sécurité ici.

La maîtresse de l'écrivain. Obsédée par sa taille et par la mort. Dernièrement elle avait écrit à un célèbre biologiste français pour lui demander tout de go ce qu'était la mort. La mort est une hypothèse statistique, avait répondu le biologiste, salutations distinguées. Je n'ai pas le sentiment que cette réponse arrange les choses fut le commentaire de l'écrivain. Il se désintéressait totalement du problème et son conseil était qu'il valait mieux ne pas y penser. Elle le regarda avec mépris tout en glissant un agenda de poche dans son sac. Trop commode de parler de la mort

La femme, l'écrivain, le pilote, l'enfant : *Une femme mariée*, de Jean-Luc Godard







Le Désert rouge, de Michelangelo Antonioni

pour dire seulement qu'il vaut mieux ne pas y penser, fit-elle. Cela se passait au moment où ils sortaient pour aller à l'aéroport. Sur la première page de son agenda on pouvait lire : s'il vous plaît, expédier à... nom... adresse... Elle avait prévu qu'il pourrait se perdre. On le retrouva, au contraire, intact au milieu d'une touffe de trèfles rougis, avec cette adresse inutile bien en vue écrite en majuscules.

Un ancien député sur la quarantaine. Cité comme témoin par la partie civile, il était allé au tribunal du procès d'un jeune qui avait tué sa femme de 19 ans par jalousie. Le jeune affirmait que sa femme lui avait avoué qu'elle avait un amant, et que cet amant c'était le député. Lequel nia. L'accusé fut condamné à 26 ans de prison. 26 ans était également son âge, il serait donc sorti à 52 ans. En entendant la sentence, l'ancien député se sentit envahi d'un profond sentiment de culpabilité et de peine. Mais en pensant à la jeune femme assassinée, il s'attendrit et reporta cette peine sur elle. C'était un homme doux. Il gardait un très bon souvenir des femmes qui l'avaient repoussé.

Une femme entre deux âges, célibataire et séduisante. Elle revenait juste de la foire de Rostov en Russie où elle avait acheté un deux ans de la race Budënnyi. Elle l'avait payé 50 000 dollars. A la veille du départ avec ses amis, une pénible hypertension l'avait pousse à aller voir un médecin. Le médecin lui avait prescrit un laxatif. Un laxatif? Vous n'y croirez pas, lui avait-il expliqué, mais parfois une vulgaire purge peut nous mettre dans état de tranquille asthénie au point de vaincre notre agressivité habituelle et de nous conduire à la méditation. Cet éclaircissement, avant même l'effet du laxatif, lui procura une curieuse tranquillité. Mais parlant de cet épisode au téléphone avec l'ancien député, une seule phrase de celui-ci lui prouva que sa tension était toujours à fleur de peau. Ayez confiance dans la science, lui suggéra-t-il, il vaut mieux pour moi aussi que vous ne soyez pas agressive demain, j'ai une proposition à vous faire. Quelle proposition, aurait-elle voulu demander aussitôt, inquiète. Mais elle ne dit rien. Elle laissa tomber son bras sans raccrocher et resta ainsi à écouter la voix qui disait à l'autre bout du fil : allô, allô... allô.

Le pilote. Un esprit compliqué, indécis, toujours anxieux. Il se réveillait le matin, mécontent de lui. Quand la bonne lui apportait les journaux, il les lisait d'une seule traite, avec rage. Et puis il téléphonait à quelqu'un pour discuter de ce qu'il avait lu. Si l'autre n'avait pas le même point de vue, il l'insultait. Si au contraire il lui donnait raison, c'était le vide. Le jour du voyage il était étrangement serein. Il avait eu une conversation au téléphone avec une femme. Après le coup de téléphone, il était sorti pour se rendre à l'aéroport. A noter son bonjour enjoué à une femme en deuil.

L'appareil s'est écrasé à 1 742 mètres au-dessus du niveau de la mer. On aperçoit la mer au loin à travers une brèche dans la roche sombre, mais il est rare que les bergers s'arrêtent le long des sentiers pour la regarder. S'ils le font, c'est au coucher du soleil, parce que le coucher du soleil résume d'une certaine façon les fatigues de leur journée. Ces bergers habitent à portée de fusil de l'endroit où l'avion est tombé. Ils sont deux ou trois cents, personne ne les a jamais comptés. Plus deux carabiniers et un prêtre.

Lorsque le prêtre arrive sur les lieux, il souffle encore un vent violent. Le caporal-chef est déjà là, mais il ne sait pas quoi faire. Le prêtre non plus ne sait pas quoi faire. En l'absence du médecin, c'est à lui de soigner les blessés et les malades du haut plateau. Mais ici, il n'y a que des restes méconnaissables éparpillés dans l'herbe, alors occupons-nous des âmes, se dit le prêtre. Et il se met à prier. Quelques personnes arrivent du village pour voir. La mort est un spectacle gratuit, qui attire. Cette fois, elle offre peu, une carcasse calcinée, des lambeaux d'êtres humains, des traces sur le pré d'une probable tentative d'atterrissage. Les bergers observent, ils ont l'habitude du silence, quelques mots et ils s'en vont. Le prêtre disparaît aussi. Le caporal-chef reste seul.

C'est un jeune qui vient du nord, comme les orages de cette journée-là. Il s'en irait volontiers, lui aussi, si ne le retenait un vague sens du devoir et ce vent pur qui lui est familier et qui lui rend la tâche moins pénible. L'événement a fait sur lui une impression profonde et confuse. Confuse parce qu'il lui en manque tous les éléments. Combien y a-t-il de morts? Qui sont-ils? Et surtout, où sont-ils? Près de la carcasse il n'y a pratiquement rien, il est clair que l'appareil a dû exploser en touchant le sol, et tout ce qu'il contenait a été projeté alentour. Même plus loin, dans un rayon d'une soixantaine de mètres, il n'y a guère plus. Peut-être le pilote était-il seul à bord. L'hypothèse tombe immédiatement. Au milieu de ses recherches, le caporal-chef voit tout à coup quelque chose de coloré, des lambeaux d'étoffe déchirés d'un vêtement féminin. Et à côté, dans une touffe de trèfles rougis, un petit agenda. Il le prend dans sa main, lit les lettres en majuscules. Il le feuillette. A la date du même jour, soulignés plusieurs fois, il y a les mots : à quelle heure? Ils sont écrits en travers de la page, d'une main nerveuse qui laisse présager l'intuition d'un terrible pressentiment. Mais le caporal-chef n'a guère ce genre d'intuition. Le fait que l'un des morts ait maintenant un nom, et que ce soit un nom de femme, le frappe encore plus. Et il projette dans son esprit une série de visages féminins qui se juxtaposent à tour de rôle à ce nom. Le caporal-chef en choisit un, peut-être emprunté à un magazine, et la projection s'arrête là.

Il arrête aussi ses recherches. Les morts, les lambeaux et la bouillie des corps sont irrécupérables. A part deux doigts au fond du pré vers la mer. Les doigts sont attachés à un bout de main, une main d'homme étrangement propre, ils serrent une petite cuillère à café en plastique blanc. Juste un peu pliés, ils tiennent la cuillère tournée vers le bas dans le geste habituel de mélanger. Dessous, à la place de la tasse, il y a une tache de sang comme s'il était plus logique dans une telle situation de mélanger du sang plutôt que du café. C'est cette logique, dans ce qu'elle a de quotidien, qui rend cette composition terrifiante. Le caporal-chef détourne les yeux vers les bois.

Le haut plateau est entouré de bois verdoyants en toutes saisons. Le vert est à peine atténué par la teinte marron des troncs et par le noir des ombres, si bien qu'il domine à son gré, à l'exception de l'ouverture vers la mer qui est changeante. C'est un vert tendre, éclatant ou sombre, comme maintenant. Le décor est donc le suivant : nuages en fuite dans le ciel, et sur la terre un avion écrasé avec des morts. C'est un coin du monde grave. Un minuscule morceau de terre sans nom où se perpétue le jeu infini qu'il est interdit aux hommes de comprendre.

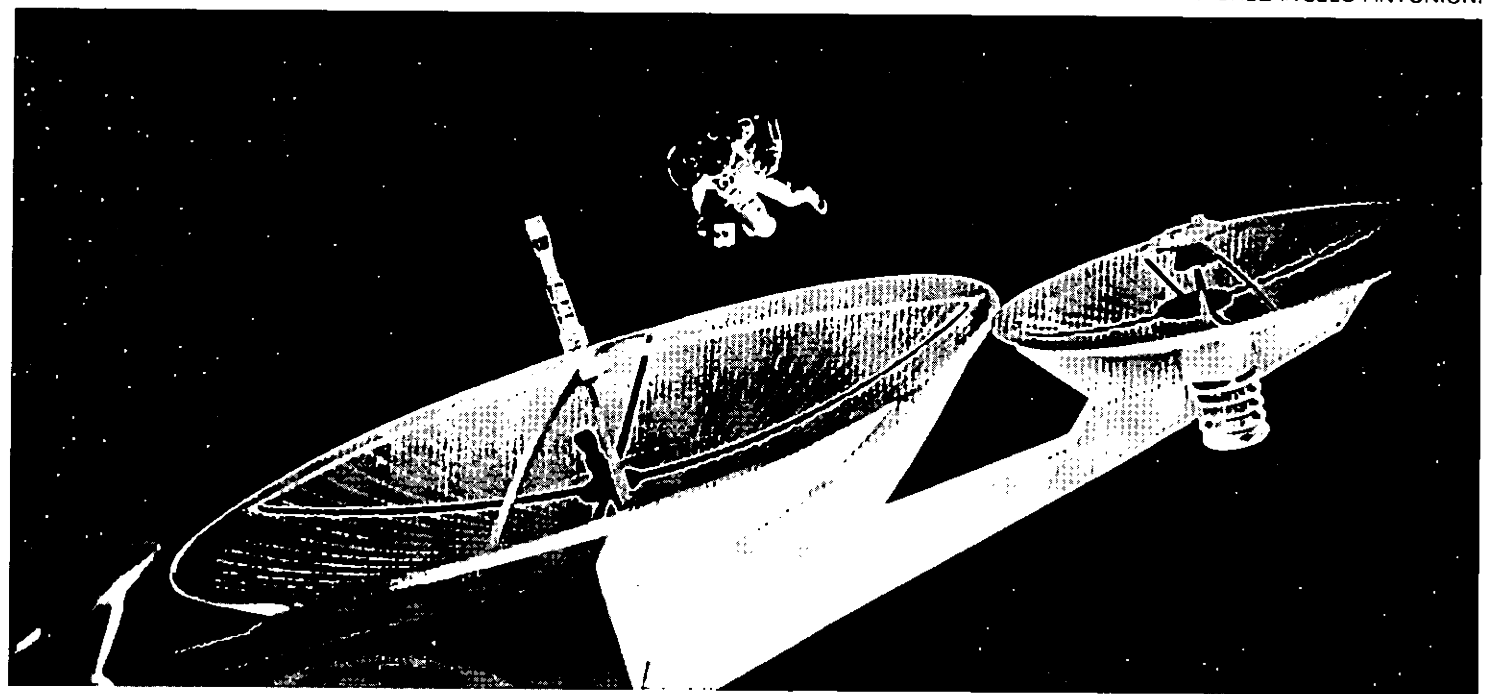
Ils sont deux en ce moment. Le second vient d'apparaître à l'improviste près de la lisière du bois. Ils sont d'âge, de culture, d'éducation différents. L'un est habillé en carabinier, l'autre en bourgeois. Dans le plan, une légère plongée peut-être, le premier est à gauche presque de dos, le second à droite, presque de face. Ils sont tous les deux immobiles et absorbés. Ils regardent devant eux les mêmes choses silencieuses et tristes et formulent vraisemblablement, de manière différente, la même pensée : comment se fait-il que les événements aient tourné de cette façon pour ces gens-là? Tous les hommes qui regardent la mort sont le même homme. Mais cette identité ne dure que le temps de ce regard, le premier geste l'annule. Le caporal-chef vient juste de se rendre compte qu'il n'est plus seul, il va vers le nouveau venu et lui demande : vous êtes un parent? Non, répond l'autre. Le ton de sa voix est si ferme que le caporal-chef ne sait plus quoi dire. C'est comme les réponses de ses supérieurs, toujours convaincantes. D'ailleurs, que peut-il demander d'autre? Que lui reste-t-il à faire? Il a averti ses supérieurs, c'est à eux de décider. Le seul ordre qu'ils lui aient donné, c'est de ne pas permettre aux parents, au cas où ils arriveraient avant, de toucher et de déplacer les dépouilles, pour ne pas gêner l'enquête. Mais l'homme n'a pas l'air d'avoir ce genre d'intention. Il erre de droite à gauche et regarde. Regarder n'est pas interdit.

Ça devait être des gens riches, un morceau de sac de très bonne qualité, rejeté jusqu'à la lisière du bois, l'atteste : peau de crocodile à écailles fines, intérieur doublé de sanglier, boucle de cuivre mat, et la façon dont les deux doigts de l'homme tiennent la cuillère, les ongles soignés, la peau.

L'Eclipse, de Michelangelo Antonioni

Zabriskie Point





L'Odyssée de l'espace, de Stanley Kubrick.

La Femme sur la lune, de Fritz Lang.

Il a l'œil pour ce genre de détails, désormais. Un balayeur lui avait un jour expliqué comment distinguer les détritus des quartiers pauvres de ceux des quartiers résidentiels. Papier d'argent des boîtes de chocolats, pelures d'ananas, gardénias fanés, étiquettes d'eau de Sangemini et de cognac espagnol, feuilles de chou... Rien de tout cela dans les ordures des pauvres. Les pauvres, ils les mangent les feuilles de chou.

Qui étaient ces gens riches, il l'aurait su le lendemain avec l'arrivée des enquêteurs, des parents, des curieux, des journalistes. Mais ce n'est pas encore le moment de donner aux faits l'importance qu'ils méritent. J'insiste pour dire que ce ne sont que des notes et ce qui m'intéresse à ce stade c'est surtout de préciser ce que je raconte. Cela peut sembler une façon épistémologique d'aborder l'argument, mais la matière est devenue une ombre non seulement en physique à cause de la relativité et du concept d'incertitude des quanta, mais aussi dans la réalité quotidienne. Une quantité inconnue. Ce n'est pas pour rien que les mathématiciens, habitués à appeler les choses par leur nom, la désignent par x, qui est une inconnue. Si j'essaye de déterminer l'x du film dont je suis en train de parler, je suis amené à me concentrer sur une réflexion de l'homme qui est entré en scène le dernier. Il lui arrive de faire cette réflexion au moment où, fatigué de s'occuper des morts, il en vient à penser aux vivants, au caporal-chef, à lui-même, à tous ces gens qui ont envahi le haut plateau.

Dans le cadre de son travail , cet homme a eu récemment des contacts avec des physiciens, des astronomes, des astrophysiciens, des cosmologues. Il a entendu parler de mers galactiques, magnitude absolue, vent solaire, pulsar, quasar, rayons cosmiques, molécules interstellaires et naturellement de trous noirs. Objets invisibles qui courbent l'espace et plient le temps, fragments de matière primordiale enfermés dans un cercle d'énergie, d'où rien ne sort à moins d'atteindre et de dépasser la vitesse inaccessible de la lumière. Ce qui le frappe le plus maintenant, c'est la définition de ce cercle, de cet horizon implacable. On l'appelle l'horizon des événements.

Ce qui le déconcerte, c'est le fait qu'on utilise le même mot pour désigner des phénomènes de portée cosmique, que l'on ne peut même pas observer, même s'ils obéissent à des systèmes d'hypothèses fondamentales en physique, et pour en désigner d'autres comme la convergence des faits qui a rassemblé les gens dans cet endroit, les morts et les vivants. Les bergers revenus regarder le spectacle de la douleur. Les carabiniers venus de la ville avec un maréchal pour donner une apparence d'ordre au hasard. Les journalistes, juste deux, envoyés là-haut pour voir si parmi les défunts, il y en aurait un dont il vaudrait la peine de parler. Ce qui le déconcerte aussi, c'est que non seulement on appelle horizon les bois, les montagnes, la mer qui entourent le haut plateau, mais aussi cette ligne qui sépare notre monde de l'aire gravitationnelle du trou noir, qui reste ainsi coupé du monde. Et qui pourrait aussi ne pas être noir, mais une boule de feu pas plus grande qu'un atome. Il a lu des choses stupéfiantes à ce sujet. Et ce n'est pas sans ironie qu'il s'en souvient en relation avec ce qui se passe autour de lui. Les passagers de cette carcasse sont restés eux aussi pris au piège dans ce paysage qui se fond avec l'horizon de leurs petits événements, et ils ont glissé ici bas vers un état de mort. On a dit que l'histoire de l'astronomie est une histoire d'horizons qui s'éloignent. Mais pour la vie humaine, l'horizon est resté le même.

Plongé dans ses réflexions, l'homme ne s'est pas aperçu que les journalistes se sont approchés. Personne ne sait qui il est, ni ce qu'il est venu faire et ils auraient quelques questions à lui poser. Posez-les, dit l'homme. Encore une fois, l'ironie lui vient en aide. C'est la seule façon qu'il ait, lui semble-t-il, de se retrouver lui-même en ce moment. La lumière aussi lui vient en aide. Les nuages se sont épaissis et font descendre une ombre livide sur le spectacle qu'offre le haut plateau. Mise en scène banale, pense l'homme. Il continue à répondre aux questions sur un ton mi-sérieux tandis que, promenant son regard autour de lui et vers le ciel, il regarde les nuages. Par delà les nuages.

Le ciel est toujours serein à sept ou huit mille mètres d'altitude. Ensuite l'horizon s'estompe, remplacé par un bleu foncé de plus en plus intense. Etoiles, galaxies, nébuleuses, amas, radiogalaxies remontant à des milliards d'années-lumière, gaz et poussière le remplissent presqu'entièrement. Et tout cela fuit loin de nous à une vitesse folle. Mais pas seulement de nous, puisque la récession est isotrope. Si cette récession continue indéfiniment, cela voudra dire que l'horizon est ouvert, infini. Si elle s'arrête un jour et change de direction, que l'univers est fermé, limité. En somme que lui aussi, il a son horizon des événements. Avec ceci de particulier qu'il est l'horizon ultime, l'horizon de tous les horizons, au delà duquel il n'y a plus d'autres événements, il n'y a plus rien.

Cela a déjà été dit : mais si l'homme devait arriver un jour au delà de ce qu'il est capable de comprendre, quel serait le but du ciel?

Michelangelo Antonioni

(Traduit de l'italien par Danièle Dubroux et Françoise Pieri)

La Femme gauchère

L'Empire de la passion

I. LES RUELLES DU CONDITIONNEL

PAR JEAN-PAUL FARGIER

Aurais-je autant aimé *La Femme gauchère* de Peter Handke si je ne l'avais vu le jour où je suis arrivé à Cannes, donc au maxi de ma disponibilité ? J'ai peur que non - même s'il me paraît impossible de passer totalement à côté d'un tel film. Car ce Festival est une effroyable machine qui effrite l'attention, défraîchit le regard, frelate l'émotion, avarie le plaisir et détraque le jugement (qui, en tout état de cause, chez celui qui en fait profession, est déjà et ne peut être qu'une forme de délire). Jamais en si peu de temps, dans un espace aussi réduit, je n'ai entendu, et moi-même tenu, autant de jugements catégoriques. Avant toute considération sur des films vus là-bas, c'est cela qu'il faut dire : que Cannes est un lieu monstrueux et fascinant, fascinant parce que monstrueux, où se concentrent, s'accélèrent et s'amplifient toutes les avanies qui font et défont la vie des films.

Accumulation insensée des œuvres, succession sans trêve : comme un clou chasse l'autre, les films s'effacent, s'annulent, s'entravent mutuellement, ils fulgurent un instant et s'évanouissent, à moins qu'ils ne peinent à briller par manque de tapage. D'où cette inflation de l'enthousiasme ou du mépris, c'est selon les tempéraments. D'où cette consommation, véritablement étourdie, de maîtrise en dépit de tout (bon ou mauvais) sens, hors de toute prise en compte du sujet. Réaction d'auto-défense? Peut-être, car comment compatir à tant de bonnes causes, souscrire à tant de visions du monde, s'investir dans tant de problématiques, sympathiser avec tant de bonheurs ou de malheurs sans avoir une girouette à la place du cœur? Mais quand même... Et puis encore : modes, cabales, copinages, emballements, intox, bévues systématiques, bonnes consciences et mauvaises querelles, rivalités mesquines et flatteuses réputations, préjugés tenaces et perfides sous-entendus, surenchères des arguments d'autorité, escalades des postures pionnesques, chacun se fantasmant en juré, impôts plus ou moins directs sur vos impressions premières prélevés diligemment par les attaché(e)s de presse qui s'en vont aussitôt les monnayer ailleurs. Tout cela n'est pas nouveau, c'est même constitutif de l'existence du cinéma, c'est sa vérité (qu'il est inutile de chercher ailleurs, dans une quelconque et illusoire pureté séparée), tout cela n'est pas nouveau mais cela se trouve multiplié par cent. Effet de loupe : si Cannes est le pire des endroits pour voir les films (sans différence de nature toutefois avec les conditions de travail du critique ailleurs), c'est par contre la meilleure loge sur le cinéma. Sur la mixture cinématographique. Effet de centrifugeuse : toute distance s'abolit entre sens des affaires et affaires du sens. La moindre parole, qu'elle le veuille ou non, participe de la pub. La critique moins que jamais est un métalangage. Elle produit, *à vue*, de la plus ou de la moins-value. Effet de mappemonde : Cannes n'est ni le boulevard des films, ni l'avenue royale du cinéma, c'est un monde de ruelles où l'on change de fuseaux horaires en traversant une chaussée. On peut s'y perdre - si l'on cherche à s'y (re)trouver. Comment s'en sortir? Avec quel fil d'Ariane? Surtout ne pas vouloir s'en sortir. Simplement, au milieu de toutes ces circonstances sans conditions, jouer le jeu - quitte et dupe.

La Femme gauchère (P. Handke)

Si plus de 30 films n'étaient pas passés sur le corps de *La Femme gauchère*, cette impression immédiate, et jamais démentie au fil des jours festivaliers, d'avoir vu l'un des films les plus forts du moment, et fort parce que du moment, s'étayerait sans doute, à l'heure où j'écris, de plus de précisions. Les visages en surcroît, je me souviens d'avoir retrouvé dans le film de Handke tout ce que je cherchais déjà dans ses livres : une écriture cadrée (quel beau plan! pensait-on à tout bout de phrase) et le regard d'une âme qui ne tient plus au monde que par le fil d'un regard, ou d'une sensation, ou d'une pensée. Pensée, sensation, regard ininterrompus mais sans but, sinon celui de tenir, obstinés mais ne visant ni le plaisir de contempler ni le pouvoir de comprendre, s'installant à la force de la rétine, comme d'autres à celle du poignet, dans une ataraxie fragile où toutes les choses s'égalent, et tous les êtres. Ici, le mari n'est rejeté, l'enfant tenu à distance, peut-être seulement parce qu'ils prétendent saillir de l'univers étale ou en voie de l'être, et qu'ils minent de leur omniprésence cette paix du moi toujours à conquérir face à l'intensité de chaque brin du monde. Il y a quelque chose du Zen chez les personnages d'Handke, des personnages qui, sans hystérie, défont leurs liens (et ce faisant, comme malgré eux, défient leur entourage, l'éprouvent). Il y a dans *La Femme gauchère* une citation d'un film muet d'Ozu : une famille assise en rond, les parents, les deux enfants, jouent à un jeu qui n'en finit plus, clos, cyclique, intemporel à force de répétition, ils se tapent dans les mains, très vite, comme s'ils se faisaient passer quelque chose, les gestes et les relations qu'ils accomplissent ainsi semblent réglés définitivement, rituellement, et du coup on dirait que le rituel, en réglant tous leurs échanges, leurs moindre mouvements, leurs places respectives, laisse chacun libre de son être. C'est une liberté de cet ordre

que la femme gauchère (admirablement incarnée par Edith Clever) tenterait d'atteindre par la raréfaction de ses liens et par le silence. Un tel mutisme, il est vain de lui appliquer des grilles sociologiques ou psychologiques : ce qui fait le film fort, c'est justement que ce personnage reste de bout en bout un personnage singulier obéissant à une logique singulière et rare, sans souci de représentativité idéologique (ce qui ne signifie pas qu'il en soit totalement dépourvu). La photo de Robby Müller est sublime et sert parfaitement l'art de Peter Handke : filmer ou décrire des choses, des lieux, des moments, et faire voir des états d'âme, ou si l'on préfère, des mixtes de sensations et de pensées très circonstanciées, sans qu'il s'agisse jamais d'un rapport symbolique entre l'état du monde et celui de l'âme. Bruno Ganz, qui retrouve sa partenaire de *La Marquise d'O*, compose un mari libéral agacé plein de nuances : particulièrement ignoble quand il jette agressivement à sa femme qu'elle vieillira (ce que son père lui dira aussi mais avec la douceur extrême d'un sage), particulièrement touchant quand il saute dans une flaque d'eau avec les chaussures neuves que sa femme vient de lui offrir (et l'on ne sait pas s'il patauge de joie parce qu'elle lui a témoigné encore de l'affection ou parce qu'il veut salir ce reste d'amour). L'enfant (Markus Mühleisen) est convaincant : traité en adulte (peu ou prou il subit le même sort que le père), il réplique de même, il a des mots très durs pour sa mère (c'est peut-être dans ces scènes-là, entre la mère et le fils, qu'on mesure le mieux le réalisme du film, hors de toutes les conventions cinématographiques; ses personnages, on ne les a *jamais* vus à l'écran). Il y a aussi Angela Winkler (ex-Katharina Blum) et Rüdiger Vogler (l'habituel complice de Wim Wenders). Et Wim Wenders justement ? Il a produit le film. Il devait bien çà au scénariste de *Faux mouvement* et de *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (Semaine des *Cahiers* 77). Quant à la *partie* que tout un chacun s'ingénie déjà à faire jouer à leurs deux œuvres, il n'est pas trop tôt pour dire qu'elle n'aura pas lieu sur le même terrain. Ne serait-ce du fait seulement que Wenders préfère filmer les hommes, tandis que Handke s'intéresse aussi aux femmes. *La Femme gauchère* représentait l'Allemagne Fédérale en *Sélection Officielle*.



Edith Clever dans *La Femme gauchère*, de Peter Handke



E. Clever et R. Vögler dans *La Femme gauchère*.

Les Guerriers de l'enfer (K. Reisz).



Les Guerriers de l'enfer (K. Reisz)

Si les marchands de films avaient moins mauvais goût, ils auraient traduit littéralement le titre du film de Karel Reisz *Qui arrêtera l'orage ?*, plutôt que de lui infliger ce débile chapeau de *Guerriers de l'enfer*. Il est vrai que Karel Reisz lui-même aurait pu éviter d'alourdir son propos par les séquences de guerre qui ouvrent le film et font craindre le pire. Mais aussitôt que l'aventure s'engage, le film ne cesse de marquer des points. D'abord parce que c'est un excellent film d'aventures (une histoire de trafic de drogue qui tourne mal, organisé par un ancien correspondant de guerre du Vietnam et réalisé par un G.I. à la faveur de sa démobilisation), qui joue de tous les ressorts de la situation mise en place et conduit tous les personnages jusqu'à l'heure de leur vérité; il y a une intrigue et elle est dénouée fil à fil, destin par destin, de la façon la plus classique, selon l'art du récit le plus traditionnel (avec des références évidentes aux *Rapaces* de Stroheim). Mais le film marque des points aussi par ce qu'il comporte de modernité référentielle, par les « signes des temps » dont il est bourré. C'est un film sur les changements des mentalités et des mœurs pendant et après la guerre du Vietnam. A ce sujet, la séquence préférée de Le Péron (je l'ai vu la raconter au moins trois fois, sur la Croisette, rue d'Antibes et au restaurant de Bourgogne), c'est celle du G.I. qui revient après la guerre dans son bistrot favori de la côte ouest et ne reconnaît plus rien : il y a des gogo girls et de la musique merdique, et alors son pote le patron, tapi dans le tamis des lumières trafiquées,

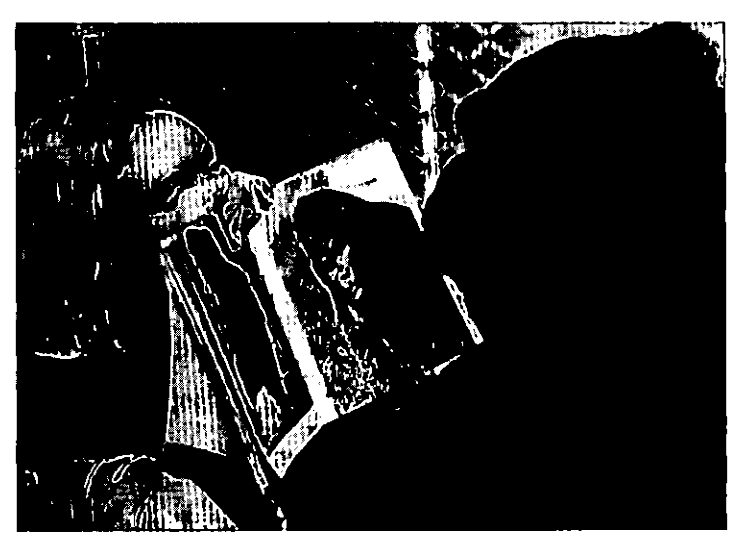
lui explique qu'il faut savoir se recycler. La séquence préférée de Boland c'est celle où la femme du journaliste, entraînée dans la fuite du G.I. et qui a longtemps plutôt bien assuré, craque soudain au bord d'une plage où ils attendent le contact d'un éventuel client, alors le G.I. la prend tendrement dans ses bras, presque maternellement, et il lui dit bon on va faire quelque chose, et ils entrent dans le bungalow, et là le G.I. lui prépare une piquouse de la drogue qu'ils trimbalent et n'arrivent pas à fourguer, et la femme prend la dose sans broncher, tranquillement, et pourtant on sent bien que c'est la première fois. Ce sont des moments comme celui-ci, de naturalisation des transgressions, de dédramatisation des bouleversements culturels, qui situent le film de Reisz très haut. Quant à moi, ma séquence préférée c'est, vers la fin, quand les deux fugitifs se réfugient dans une montagne où quelques années plus tôt le G.I. avait installé un grand cirque électronique de haut-parleurs et de projecteurs stroboscopiques pour ses amis hippies qui venaient prendre leur pied dans ce décor sauvagement musical. Le décor est inutilisé depuis quelques temps (le « mouvement » n'est plus ce qu'il était) mais il va resservir une dernière fois. Fuyards et poursuivants s'y rencontreront. Et ce sera une sorte d'apocalypse moderne où seront précipités par la police pourrie, dans une ultime danse de mort, les oripeaux de la contre-culture et les résidus de la guerre impériale. *Les Guerriers de l'enfer* représentait les U.S.A. dans la *Sélection Officielle.*



Les Guerriers de l'enfer (K. Reisz).

Koko, le gorille qui parle (B. Schrœder)

Si Koko, la gorille surdouée qu'a filmé Barbet Schrœder, pouvait vraiment parler, elle dirait merde au beurre de cacahuète, merde à la Science, merde à l'Education, merde à l'Amérique. Mais elle ne pourra jamais, parce que les mots pour le dire on ne les lui apprendra pas. Heureusement il lui reste les gestes qui parlent et nul n'est plus éloquent que celui de Koko réclamant son collier pour sortir de son école (où une dingue s'est mise en tête de lui apprendre le langage des sourds-muets). La liberté est dans les chaînes, l'esclavage dans la civilisation. J'ai regardé le dressage de Koko, drôlement bien filmé et monté mine de rien par Barbet Schrœder, comme le plus accusateur des documents contre la civilisation américaine et même contre tout l'Occident civilisateur. Je n'ai jamais rien vu d'aussi dur sur le délire scientifique, sur la névrose d'éducation. Le spectateur est constamment du côté du singe. C'est atroce et Barbet Schrœder filme son triste sort avec la complicité froide d'un cinéaste militant ayant réussi à introduire sa caméra dans un goulag chilien. Car il ne l'ignore pas : c'est de nous tous qu'il parle, nous sommes tous concernés. Outre le plan du frigo bourré de saloperies sous cellophane (c'est ça qu'ils bouffent ! Ça que nous boufferons bientôt !) il faut citer comme comble de l'ignoble barbarie à visage humain deux scènes : la première, où la gorillesse doit subir les fantasmes de son initiatrice qui la contraint à jouer avec une poupée blonde, blonde exactement comme elle; la seconde, où Koko est obligé d'acquiescer aux images de sa servitude en épelant les figures d'un livre d'enfant qui représentent des animaux enfermés dans un zoo (c'est ça la leçon de lecture, dix livres chez Maspéro l'ont démontré, mais personne ne l'avait encore montré). *Koko le gorille qui parle* était présenté dans la section *Un certain regard.*



Koko, le gorille qui parle (Barbet Schrœder)

Comme les anges déchus de la planète St-Michel (J. Schmidt).



Comme les anges déchus de la planète St-Michel (J. Schmidt)

Si, en se bouchant les oreilles, on retire du film de Jean Schmidt *Comme les anges déchus de la planète Saint-Michel* tout ce qui est de l'ordre du commentaire - voix off, chanson, musique - on obtient un film 100% émouvant, un document d'une rare violence sur les conditions de survie de quelques sous-prolétai-

res parisiens. Car Schmidt a réussi l'approche de plusieurs personnages absolument bouleversants qui pousseront très loin, devant la caméra, la démonstration de ce que certains, pour des raisons infiniment moins évidentes que celles que le commentaire énonce (la société, etc.), peuvent infliger à leurs corps. En particulier tout ce qui tourne autour des jumeaux (architatoués, drogués à l'éther, se soignant à l'insuline, aspirés par un horizon suicidaire) nous laisse stupéfait, frappé d'horreur et débordant de questions sans réponses.

Des gens pas si mal que ça (T. Mollberg)

Si je n'avais pas vu cet hiver à Paris *La Terre de nos ancêtres* du finlandais Rauni Mollberg (le film le plus inattendu de l'année), sans doute ne me serais-je pas précipité sur *Des gens pas si mal que ça* du même auteur, présenté dans la section *Un certain regard*. Et aurais-je eu l'impression de découvrir un cinéaste. Au lieu de quoi j'ai été un peu déçu de ne pas retrouver l'éclat sauvage du premier. Reste que Mollberg se confirme un grand manieur de fresque humaine (ici, tout un village, dans les années 20, juste après la guerre civile et en pleine prohibition) et un portraitiste de premier plan. Ces trognes ! On pense à l'univers de Al Capp (Li'l Abner).

Leila et les autres (S. Ali Mazif)

Si l'on ne m'avait attiré avec la promesse d'une œuvre dans la veine d'*Omar Gatlato*, jamais je n'aurais trouvé le temps d'aller voir, dans une petite salle du Marché du Film, *Leila et les autres* de Sid Ali Mazif. Promesse non tenue mais bonne surprise quand même. C'est une fiction à tendance sociologique sur l'émancipation des femmes algériennes. Deux personnages. On suit parallèlement leurs histoires. Mériem, jeune lycéenne, refuse de se marier : d'une part avec un homme qu'elle n'a pas choisi, d'autre part avant d'avoir terminé ses études. Leila est ouvrière (dans une usine *privée*, précise un intertitre, comme si l'Etat à lui seul était une garantie contre le sexisme). Elle ose se révolter face aux abus de pouvoir d'un contremaître sûr de sa supériorité de mâle. Il y aura une grève de solidarité avec elle et, non sans mal, elle fera partie de la délégation mixte (une victoire) qui ira négocier revendications de salaire pour tous et exigences de dignité pour les femmes. Happy end : les patrons ne craignent pas de sacrifier ce contremaître stupide qui refuse d'immoler sa fierté masculine sur l'autel de la productivité (ne serait-ce pas aussi la morale économique de l'Etat?). On a l'impression d'avoir vu cette histoire cent fois et pourtant on la regarde jusqu'au bout. C'est que le scénario est bon et que les acteurs sont bons aussi. Dommage que cela soit filmé un peu n'importe comment. Mais au regard de la pesanteur de la plupart de films de ce genre, un certain laisser-aller est peut-être une qualité.

Les Fainéants de la vallée fertile (N. Panayotopoulos)
Prisonnier de Mao (V. Belmont)

Si je n'avais pas lâchement préféré le sable chaud de la plage le jeudi 25 à 13 h 30 (j'ai encore l'invitation sous les yeux) j'aurais pu voir, encore au Marché du Film, *Les Fainéants de la vallée fertile* de Nikos Panayotopoulos. Je suis sûr que c'est bien. Puisque c'est Iannis Tritsibidas - un grec au-dessus de tout soupçon qui essayait de vendre son court métrage : *Déplacements* - qui me l'a certifié.

Toujours au Marché du Film, j'aurais pu rater, parce qu'il était projeté aux aurores, *Prisonnier de Mao*, le film tiré par Vera Belmont d'un livre célèbre et tourné quelque part en Asie avec des acteurs chinois. Et je l'aurais beaucoup regretté. Certes ce n'est pas du grand cinéma, c'est même du cinéma minimal, qui ne sait jouer ni du hors champ ni de la polysémie, un cinéma propre, limpide, transparent, mais aussi - et c'est un réel avantage - un cinéma aux antipodes des roueries de la fiction de gauche, sans doute parce que la gauche et ses fictions ont quelque chose à voir avec le sujet du film. Les tribulations d'un corse chinois dans les prisons communistes et les camps de rééducation. Car il s'agit de réformer les âmes par le travail forcé, la vie collective obligatoire et la correction fraternelle inévitable. La justice selon le droit (à tel délit telle sanction et puis c'est fini) étant caduque, le condamné devra avouer des fautes sans rapport avec ses délits réels ou supposés, en particulier toutes ses mauvaises pensées. Accusé d'espionnage (il fréquentait des étrangers) et de divers délits mineurs (fourniture de capotes anglaises) ou majeurs (absentéisme aux réunions de quartier), le héros du film sera pris dans l'engrenage des séances d'examen de conscience public où chacun doit s'accabler des déviations les plus secrètes et critiquer les autres afin de progresser vers la refonte de tout son être. Nulle violence physique sinon celle des conditions de détention plutôt sévères, mais de temps en temps le spectacle d'une exécution publique. Si ce film est remarquable c'est parce qu'il donne à voir, pour la première fois, ce que c'est réellement ce fameux contrôle des masses qui enchanta nos années maoïstes : la forme enfin trouvée de la police des cerveaux. Chacun devient le flic de tous, tous surveillent chacun. Avec à l'horizon, l'amour pour Big Brother. Mais là où est la force de ce système, là aussi gît sa faiblesse : si ce contrôle mutuel est la meilleure des formes ce n'est cependant qu'une forme. Et lorsque, à la faveur d'une peine de cachot où il peut enfin réfléchir seul, le prisonnier comprend cela, il s'ouvre la possibilité de se sauver de ses sauveurs : par une inclinaison formelle. Avec le risque de devenir fou car la double pensée n'est pas loin de la schizophrénie. Ainsi s'explique que la plupart abdiquent : pour ne pas devenir fou. Quelques-uns tiennent et se reconnaissent solidairement. Dans le film, ceux-là adjurent le corse chinois, au bord de la défaillance, de ne pas céder au chantage de l'Etat qui lui fait miroiter, après que la France ait été alertée, le pardon et une sinécure s'il renonce à sa nationalité française : il doit tenir et sortir de Chine pour faire savoir ce qu'il a vécu, ce qu'ils subissent tous. Hormis cette mission de témoigner pour les autres, il est dommage que le film, très fort sur les mécanismes de rééducation, ne soit pas plus explicite sur les raisons intérieures qui ont permis au héros de s'en sortir. Quant aux causes externes, elles tiennent toutes dans la conjoncture diplomatique : De Gaulle vient de reconnaître la Chine. Le héros sera libéré quelques mois plus tard et expulsé. Sans sa femme ni ses enfants.

L'Hypothèse du tableau volé (R. Ruiz)

Ce paragraphe - sur *L'Hypothèse du tableau volé* de Raùl Ruiz, d'après Klossowski - impossible de l'inaugurer, comme les précédents, d'un *si* générateur de doute et de conditionnel : parce que ce film les *exclut* tous d'avance à force de défi à la fiction (défiction?). Et tout autant les *inclut*, les engloutit, les happe, les subtilise, bref les vole, les recèle et les refile. Car cette histoire dont le point de fuite est l'*androgyne* doit se regarder comme la défaite systématique et irréfutable du principe de non-contradiction. Une chose ne peut être elle-même et son contraire? Eh bien, si. Le soleil peut être double. Une voix off peut être une voix in : il suffit pour le constater que la caméra glisse et contourne le tableau derrière lequel - et sur lequel - parle le commentateur. Une représentation peut être à la fois du représenté et du représentant : les tableaux peints représentent-ils les tableaux vivants ou bien est-ce le contraire ? Lesquels

citent et lesquels *montrent?* Et quoi montre le premier tableau (peint ou vivant) d'une série de six, non sept? Il montre le tableau suivant, lequel conduit au troisième et ainsi de suite. Sauf qu'il en manque un, la série est incomplète. Or l'absent - volé (par qui? pourquoi?) - contient toutes les réponses aux questions - de quoi il retourne *en réalité?* - laissées en suspens par les tableaux présents. Cependant, si l'on ne peut savoir comment ce tableau volé était agencé, on a quelques lumières (et à propos de lumière, le film offre la preuve qu'elle peut être à la fois poussiéreuse et limpide, volatile et condensée, je veux parler de cette scène où la voix off soudain très sémiologue jouant les démiurges dit à peu près : « que la lumière soit » et la lumière fuse, au lieu d'être diffuse comme dans le reste du film) quelques lumières, dis-je, sur ce que son agencement désignait, stigmatisait. Et on les a, ces lumières, plutôt obscures au demeurant, par le moyen d'un petit roman à clefs mettant en scène une sombre histoire de famille dans la bonne société du siècle dernier. Roman illustré de vignettes dans lesquelles la disposition des personnages, leurs gestes, leurs regards, leurs rapports, ne sont pas sans évoquer ceux des personnages peints et/ou vivants dans les six tableaux. Tourniquet des origines, défaillance du référent. Le tableau volé est un tableau voleur. Du sens, toutes les fentes sont feintes. Si bien que l'on peut dire : l'hypothèse du tableau *volé(e).* Hypothèse *volée* au tableau (absent) autant qu'hypothèse par le tableau *volé* : question réversible du contenu et du contenant. Donc, aussi bien : l'hypothèse *(dé)voilé.* Ou encore : *violé*, non seulement parce que l'hypothèse en question ne se vérifie que par un coup de force au corps de la lettre, mais aussi parce qu'on ne compte plus les viols dont cette histoire hypothétique se trame. Et encore : l'hypothèse du tableau *volet.* Qui se risquera à nommer la fenêtre - et la maison - que ce battant dessille ou aveugle? A moins que cette maison ne soit bâtie que de volets, telle un château de cartes. *L'Hypothèse du tableau volé* dure 65 minutes. Il en faut, réglementairement, plus de 59 pour faire un long métrage. Pas vraiment un long, mais plus tout à fait un court, donc les deux à la fois : c'est jusque dans sa définition même que ce film met à mal le principe de non-contradiction. Et en effet, faute de savoir où le caser, *Perspectives* nous l'a montré tout seul, comme un long, mais à une heure réservée aux courts et aux moyens.

Absence du film de Iosseliani

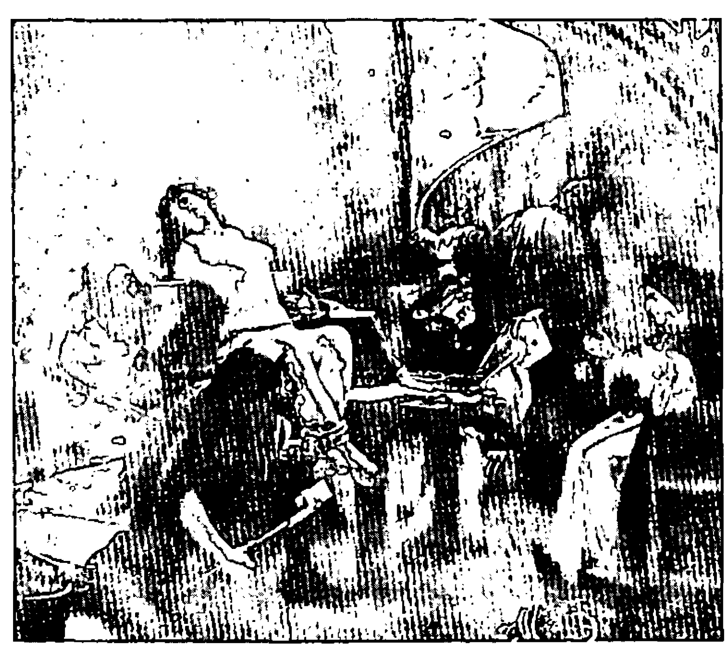
Si les Russes avaient consenti à envoyer en compétition, comme les organisateurs du Festival (après bien d'autres) les en ont suppliés à deux genoux et la main sur le cœur, le film du Géorgien Otar Iosseliani, *Pastorale,* plutôt que cette grosse merde avariée, académique et tsaroïde dont j'ai oublié le nom, nul doute que nous aurions dû, pour le moins, feindre de tempérer d'une note positive nos combien légitimes protestations contre le silence de marbre (celui dont on fait les mausolées) indéfectiblement opposé par les Soviétiques aux demandes répétées d'Amnesty International et de la majeure partie de la profession cinématographique qui souhaitaient, à propos de Paradjanov, des nouvelles plus fraîches et surtout plus officielles que les bruits de l'hiver dernier laissant entendre qu'il aurait été libéré quelques mois avant la fin de sa peine. Mais *rien.* Plus que jamais : à l'Est, rien de nouveau. Ils continuent à mettre en camp ou au secret leurs meilleurs cinéastes et au frigo les films que par accroc ceux-ci parviennent à créer.

Spirale (K. Zanussi)

Si j'avais écrit sur le film de Krzysztof Zanussi, *Spirale,* immédiatement après sa projection, j'aurais fait état d'une cer-



L'Hypothèse du tableau volé (R. Ruiz).

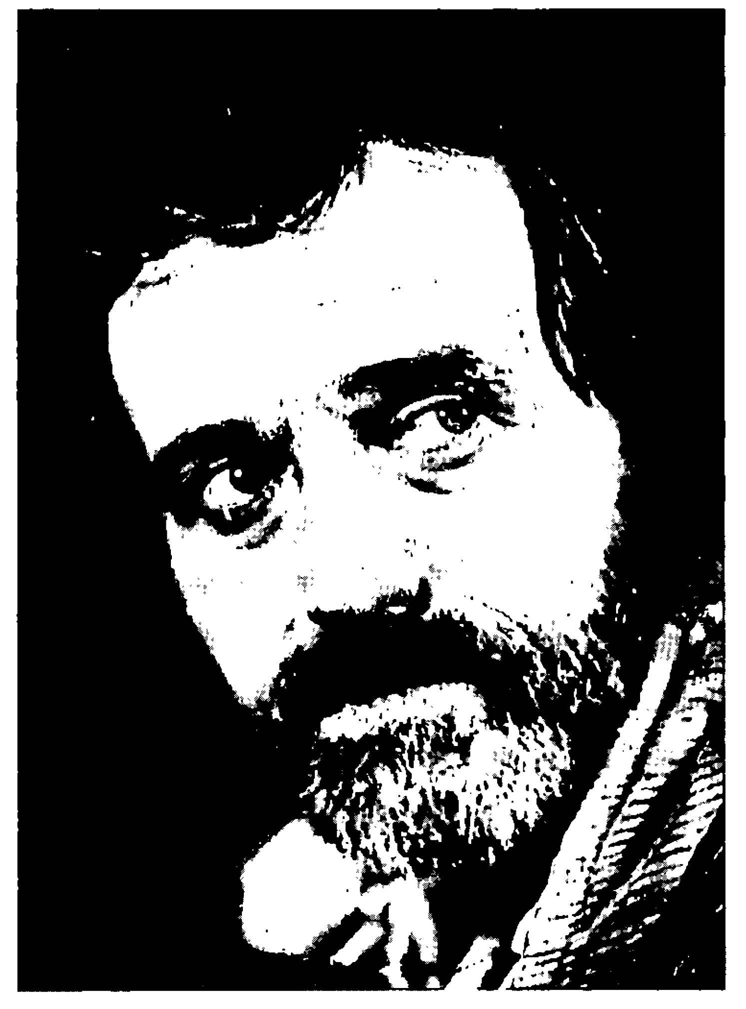


L'Hypothèse du tableau volé





Spirale
de
Krzysztof Zanussi



taine déception. Je n'y retrouvais que brièvement le ton critique auquel Zanussi nous avait habitué dans ses précédents films. En fait, avec le recul et après avoir entendu les réactions très favorables de ceux qui découvraient Zanussi avec ce film, il vaudrait mieux dire que l'auteur de *Camouflages*, sans rien renier de ses positions, poursuit son propos mais avec d'autres moyens. A l'évidence, la métaphysique prend le pas sur la morale, la critique de l'*araison* pure l'emporte sur la critique sociale, ou plutôt l'englobe, la porte plus loin, l'achève. Ce qui ne faisait qu'affleurer dans les autres films, ici vient au premier plan, incontournable, devient le sujet du film. La mort et son angoisse rend dérisoire les petites magouilles pour les petits privilèges. *Vanitas*... Du coup, c'est le film le plus pessimiste de Zanussi, un film cerné en ses deux bouts par deux images de mort : la première, symbolique (les clés de la voiture jetées dans le ravin parce que leur propriétaire sait qu'elles ne lui serviront plus, décidé qu'il est à ne repartir de la montagne que *les pieds devant* et pas sur l'accélérateur); la dernière, effective (l'auto-défénestration). Entre les deux : une logique irréversible. Mais pas indépassable : l'être aspire à l'éternité. Et de fait, la dernière image du film, son image posthume, est une image de résurrection. *Spirale* représentait la Pologne dans la Sélection Officielle.

Les Fils de Fierro (F. E. Solanas)

Si j'avais vu le film de Fernando Ezequiel Solanas, *Les Fils de Fierro*, il y a cinq ans, au moment où son auteur était en passe de l'achever (ce qu'il n'a pu réellement faire qu'en 77 et en Europe où il vit maintenant exilé), je suis sûr que je l'aurais trouvé génial ou quelque chose comme ça. A moins que je ne me fusse complu à critiquer sévèrement son populisme au nom des principes sacrés du marxisme-léninisme. Disons qu'il ne serait pas illogique, pour qui a porté *L'Heure des brasiers* au pinacle du cinéma révolutionnaire, comme ce fut mon cas en 68-69, de s'extasier sur ce nouveau produit de la même veine : une adaptation moderne d'un grand poème national du XIXe siècle, *Martin Fierro* (1872), dont Solanas n'est pas peu fier que Borges le trouve simpliste (ce qui ne saurait mieux trahir,. selon lui la posture - colonisée - de l'écrivain de *Fictions*). Malheureusement les drapeaux rouges ne me font plus bander. Et je pense que Solanas a tort de se gausser de Borges, car c'est lui, le prophète du Troisième Cinéma, qui se trouve aujourd'hui, comme tous les marxistes, comme tous les révolutionnaires, pris dans une situation typiquement borgésienne. Quand il dit :

« J'ai réalisé une libre paraphrase du poème original, conservant son essence, mais le ré-interprétant en termes historiques. J'ai traité Martin Fierro, non comme une individualité, mais comme une représentation de la conscience nationale, et ses fils comme un personnage collectif : le peuple. Me servant de la tradition orale et du langage de la culture populaire, j'ai raconté en vers un moment de notre Histoire, et j'ai tenté de le recréer avec la participation du peuple », tout cela je le vois bien sur l'écran et, assommé par la voix grandiloquente du narrateur, je l'entends encore davantage, mais rien ne peut m'empêcher de me demander - et la situation tragique de l'Argentine ne fera pas taire mon ironie, au contraire - si c'est Solanas qui parle avec son film ou s'ils ne sont pas, l'un et l'autre, *parlés*. Grandes marionnettes terriennes des lunaires idées de Peuple, d'Unité, d'Organisation, de Conscience Nationale, de Mémoire Populaire - la lune étant quelqu'utopie du siècle passé. Aujourd'hui plus que jamais, dans leur bulle de plexidogme, les révolutionnaires se mordent la queue. C'est bête à pleurer. Et, croyez-le ou non, il arrive que je le fasse. (*Les Fils de Fierro* était présenté par la *Quinzaine des Réalisateurs*).

Roberte (P. Zucca)



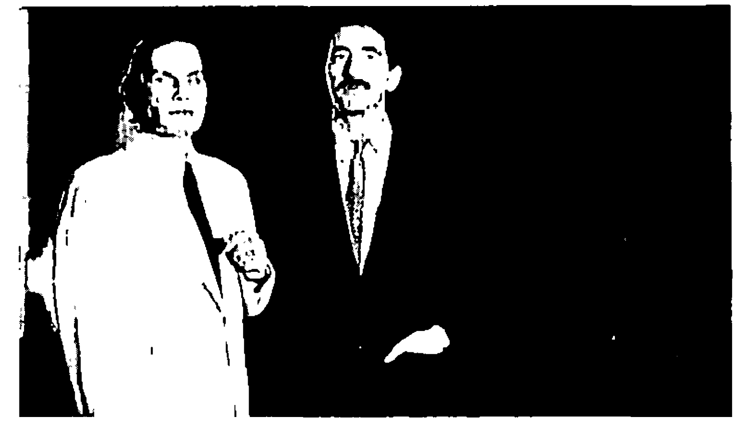
Il faudrait dire de *Roberte* de Pierre Zucca (*Semaine de la Critique*) ce que Roberte dit des femmes : « *Une femme est totalement inséparable de son propre corps. Rien ne lui est plus étranger que la distinction du physique et du moral, et le malentendu infranchissable débute avec l'idée qu'elle ne serait qu'animale. Mais voilà : son corps est bien son âme* ». Le corps de *Roberte* est son âme : ce film ne se résume pas. A moins d'un livre in-octavo, cette histoire est en soi déjà inénarrable et, maintenant que filmée, elle restera toujours inséparable du corps de celui qui l'a écrite, Pierre Klossowski, et qui en interprète le rôle d'Octave. Inséparable de ses yeux, de sa diction, de ses narines, de sa moustache, de sa bouche ouverte sur son lit de mort. Inséparable aussi du corps de Denise Morin Sinclaire, la femme de Klossowki et d'Octave. Roberte (*et Roberte*) c'est elle, c'est son regard, ses jambes, ses chevilles, ses poignets, son buste, ses commissures. Inséparable encore du jaune criard de certaine montée d'escalier, de la casquette enfoncée jusqu'aux yeux de Juliette Berto. Inséparable des photos diapositives que projette Octave à son neveu, des rideaux qui s'écartent, se soulèvent ou s'écroulent, des pages du Journal de Roberte et de maints autres accessoires et/ou embrayeurs de récit (fragment par fragment, l'intrigue se sert de tous les objets). Inséparable enfin de la musique *jazzy* rétro et tangoïque d'Eric Demarsan.



Cela dit, je ne sais comment parler de ce film qui m'a fasciné de bout en bout, si ce n'est qu'il reste constamment beau, constamment énigmatique (imprévisible), constamment drôle et constamment sensuel (Zucca prenant en compte cette dimension de l'univers klossowskien, beaucoup plus que Ruiz qui, lui, semble préférer, jusqu'à l'exclusive, son registre logique/délirant, philosophique, cf. *La Vocation suspendue, L'Hypothèse du tableau volé).* Cependant il me vient comme une petite idée sur ce dont il pourrait *au fond* s'agir avec *Roberte.* Elle concerne la sorte de voyeurisme qui fait le bonheur d'Octave. Ce n'est pas un voyeurisme ordinaire, du moins le semble-t-il à première vue : *« nul ne voit mon émotion: elle n'a pas de référence pour cette race mercantile»* dit-il. Voyons voir. Sur la base d'un défi à l'inséparabilité de l'âme et du corps, défi lancé par le postulat de leur *attachement par contrat,* contrat qui les rend à tout moment séparables car un contrat n'a de raison d'être que la liberté qu'il autorise de le rompre, il s'agirait de voir et Roberte, corps et âme, serait l'objet de l'expérience, l'objet mais non la fin, il s'agirait de voir jusqu'à quel point on peut traiter avec l'un(e) sans toucher à l'autre ou encore jusqu'à quel point il faut traiter l'un pour que l'autre soit touchée. « *Tu penses,* dit Roberte à Octave, *qu'à commettre quelqu'adultère ou à me prostituer, j'en viendrai à souffrir dans mon âme jusqu'à la croire enfin immortelle et qu'une honte salutaire naîtrait de l'assouvissement de mes sens! Que je serai enfin divisée, ouverte à la grâce pour m'être ouverte à ce que tu nommes le péché! C'est bien mal nous connaître... Une femme est totalement inséparable de son corps. Etc...* » Par là, Roberte se soustrait au désir d'Octave, lui dénie tout objet, ruine son projet dans ses fondements même. Comment? En proclamant une inversion du dogme chrétien (quant à l'inséparabilité, sinon par la mort, de l'âme et du corps) diamétralement opposée à celle que son mari opère par son postulat. Il y a donc, face à face, deux inversions du dogme chrétien : celle d'Octave qui postule la séparabilité de l'âme et du corps, séparabilité donc visibilité, et celle de Roberte qui affirme la dissolution de l'âme dans le corps, donc son inexistence, donc son invisibilité. Ces



Roberte





Roberte (P. Zucca)

deux inversions sont incompatibles absolument. Et le déni de Roberte devient réellement mortel. Car de quoi meurt Octave, sinon d'avoir entrevu, de son œil métaphysique, cette impossibilité absolue, non seulement du ligament en quelque sorte juridique qu'il postulait, mais encore de tout lien (il n'y a pas lien puisqu'il y a identité - son corps *est* son âme) ? Octave vise l'âme et ne la trouve pas, jusqu'à ce qu'il s'aperçoive qu'elle était sous ses yeux. Telle la lettre volée. Est-ce là voyeurisme si extraordinaire? Ne s'agirait-il pas plutôt de l'essence même de tout voyeurisme, enfin dévoilée pour être portée en son extrême ? Trivialement, tout voyeur ne cherche-t-il pas comme Octave, jusqu'où l'on peut tirer sur l'élastique (dans *Une sale histoire*, on s'en souvient, le héros se mettait à l'affût, avant tout, de la différence qualitative des sexes et des visages), cette élastique mythique qui sépare et rapproche, divise et unit, à volonté, le regard du corps et le corps du regard? *L'œil est la fenêtre de l'âme.* C'est une citation - mais de qui?

Passe-montagne (J.-F. Stévenin)



Passe-montagne (J.-F Stévenin)

Si je n'avais apprécié Jean-François Stévenin aussi bon chez Zucca (dans le rôle de l'officier nazi Von A.) qu'excellent chez Béraud (dans le rôle principal de *La Tortue sur le dos*) je me demanderais pourquoi diable il a voulu faire l'acteur dans son propre film, *Passe-montagne*, tellement il n'y évolue qu'aux alentours de l'effet Koulechov. Il est vrai que ce film - qui ne manque pas de chauds partisans–, exige de part en part beaucoup d'imagination du spectateur. Beaucoup trop. Pour ne pas dire qu'il leur demande de faire tout le travail. Filmer le *rien* d'une rencontre de hasards entre deux hommes - tel semble bien être le projet, que beaucoup, à la suite d'une lettre de Claude Miller publiée par le press-book, ont cru pouvoir référer à Cassavetes - nécessite davantage que de faire le vide devant la caméra. Et d'abord il faudrait, pour que l'on s'intéresse à eux, savoir qui sont ces deux hommes. Au moins le découvrir peu à peu. On ne le saura jamais. Stévenin a trop fait confiance à la seule présence de Villeret et de lui-même (qui ont prouvé en d'autres occasions leur talent de composition). Et puis il faudrait *mille riens* et non des miettes de rien. Du coup le capital – crédit des deux bonnes bouilles se dilapide vite et l'on attend désespérément que cela fictionne (à deux moments j'ai cru que ça allait démarrer : quand ils se préparent une bouffe, arrangent la piaule, changent la table de place, il y a des dialogues et des silences qui ne se font pas regretter mutuellement, et puis aussi la première fois où il est question de cette maison forte avec une seule poutre, on a une sorte de rêve fou partagé, une obsession à la Thomas Bernhard, cf. *Corrections*, quelque chose doté d'un fort coefficient de fiction). A moins d'être passionné de moteurs en panne, de dérives en bagnole par tous les macadams et de beuveries d'auberge qui n'en finissent plus, il est difficile de ne pas être consterné de déception à mesure que ce film avance (présenté par *Perspectives).*



Fassbinder et sa mère dans *L'Allemagne en automne*



L'Allemagne en automne (Fassbinder etc.)

Si, après les facilités fastidieuses de *Despair* (qui représentait la RFA en *Compétition Officielle*), nous n'avions eu la chance de tomber, au *Marché du Film*, sur le sketch de Fassbinder dans *L'Allemagne en automne*, nous n'aurions guère eu envie de résister à la rumeur, de plus en plus insistante,selon laquelle Fassbinder serait fini, qu'il n'aurait plus rien à dire, qu'il serait désormais incapable d'œuvre de la trempe de *Le Droit du plus fort*. Eh bien non, Fassbinder revient en force et il nous donne, avec ce sketch, l'un des films les plus sensibles de (et à) l'épo-

que. Avec des accents de vérité bouleversants, c'est aussi ce qu'on peut faire de plus juste politiquement sur le problème posé par le terrorisme. *L'Allemagne en automne* est une œuvre collective par laquelle des écrivains (Heinrich Böll, Peter Steinbach) et des cinéastes allemands (Brustellin, Fassbinder, Kluge, Reitz, Rupé, Cloos, Sinkel, Schlöendorf) réagirent presqu'-immédiatement aux affaires Schleyer/Baader. Il comprend des scènes de fiction, des montages historiques (histoire de l'Allemagne, histoire du mouvement ouvrier) et des séquences d'actualités (les funérailles de Schleyer, l'enterrement des suicidés de Stammheim, l'interview du fils de Rommel qui accepta d'accueillir les cadavres de Baader, d'Eslin et de Raspe dans le cimetière de la commune dont il est maire). Outre le sketch de Fassbinder, deux séquences retiennent plus particulièrement l'attention : 1) le tournage aujourd'hui d'un film militant dans le style des films communistes des années 20, défilé de masses qui y croient et grand branle-bas de hampes rouges, excellente façon de pointer le blason que les terroristes, contre toutes les leçons de l'Histoire, s'épuisent désespérément à re-rougir; 2) l'épineux problème que pose à la commission de surveillance des programmes une Antigone télévisée qui évoque trop bien les contradictions de l'Allemagne actuelle. D'un indéniable intérêt, ce film collectif a quand même le défaut, même dans ses meilleurs moments, de brasser des généralités.

Sauf Fassbinder qui fait le contraire : lui, il va au plus profond de lui-même et au plus près (son amant, sa mère). Dans son appartement, loin de la lumière du jour (brillent seulement quelques faibles ampoules), on le voit réagir au fil des événements (c'est un film sur le temps, la mort au travail, le travail mort) : il interpelle ses amis au téléphone, invective son amant, discute avec sa mère. Il se met à nu, au propre comme au figuré. On le voit pleurer, geindre, se plaindre que toutes ces histoires de mort le bouleversent tant qu'elles l'empêchent de travailler, de continuer à créer. On le voit se droguer pour apaiser ses angoisses. On le voit céder à la parano généralisée. On le voit traiter son amant... comme un chien, serait-on tenté de dire, mais un chien, il ne lui demanderait pas ce qu'il pense de tout ça, de Baader et de Schleyer, de Mogadiscio et de la RAF (il faut tous les fusiller tout de suite, sans jugement, répond-il). On le voit polémiquer avec sa mère sur la démocratie. Très démocrate et anti-fasciste au début (tous ces flics, c'est comme sous le nazisme, on a peur de la même façon), elle finit par avouer qu'elle trouverait normal que l'Etat outrepasse la Loi quand il s'agit de terroristes, et aussi que la démocratie n'est que le meilleur des maux politiques, et encore que ce qui serait bien mais vraiment bien ce serait un Maître autoritaire, éclairé, juste et bon. Face à quoi, et pratiquement seul contre tous (du moins dans cette semi-fiction), Fassbinder défend le Droit, l'impossibilité morale pour la Démocratie, sauf à se dénaturer, d'enfreindre la Loi.

Au départ proche de Baader par l'histoire et la sensibilité, Fassbinder se fait, au fur et à mesure des événements, de plus en plus lucide sur les dangers mortels dans lesquels le terrorisme essaie d'entraîner tout le monde et y parvient assez bien : la négation du Droit, donc de l'Etat. Il n'est paradoxal qu'en apparence de voir un homme, qui vit avec son amant des rapports de force qu'on serait enclin à qualifier un peu vite de fascistes, se faire le champion de la morale (en) politique contre les tentations fascisantes du grand nombre. N'est-ce pas la meilleure posture fictionnelle pour dénoncer, preuve *a contrario* à l'appui, l'hypocrite investissement de certaines pulsions dans la politique : cessez de travestir en l'Etat le Maître que vous désirez être ou avoir. Que l'Etat soit de droit et un point c'est tout. Cette utopie (foncièrement démocratique) en vaut bien une autre et c'est en tout cas la seule respirable quand la barbarie gangrène tous les systèmes, les réactionnaires comme les révolutionnaires.

Ecce Bombo (N. Moretti)

Et je terminerai ce parcours des films que j'ai vus à Cannes avec mon film chouchou : *Ecce Bombo* de Nanni Moretti. Comme *Je suis un autarcique*, c'est un film très très branché sur l'époque - secteur jeunesse d'extrême-gauche. En beaucoup plus agile encore. Le récit - ni linéaire, ni circulaire, genre tornade douce - est conduit à la vitesse d'une queue de manif autonome chargeant les flics (ou inversement) : certaines scènes doivent faire moins d'une minute et pourtant en quelques répliques une situation est introduite, développée, résolue. Chronique faite de mille flashes. Film d'une génération. Celle des gauchistes aujourd'hui revenus du gauchisme d'appareil et qui tentent de se recycler ensemble dans la critique de leur vie quotidienne. Une bande de copains de toujours s'esseyant, pour imiter les féministes, à l'analyse de groupe. Désabusés, nostalgiques, mous. D'une mollesse noble et cultivée sous le nom de nonchalance. La vie de famille quand on a des parents libéraux. La vie d'étudiants quand on a des profs libéraux. La vie sexuelle quand tous se disent et se croient libérés. Le temps qui passe : la vieillesse à 24 ans, un jour où l'on ne comprend plus une sœur de 16 ans. Pour chaque scène, courte ou longue, il faudrait prononcer l'un de ces mots : justesse d'observation, vérité, humour, émotion. Quand ce n'est pas tous à la fois. Mais ce contenu si juste et si contemporain soit-il, tiendrait-il le coup plus de cinq minutes si le film n'était pas aussi du grand cinéma, je veux dire du cinéma qui sait jouer du hors-champ? *Ecce Bombo* (mais qu'est-ce que ça veut dire, ce titre?) est un film qui utilise à merveille le hors-champ cinématographique pour dire la fin du hors-champ social. Et donc, puisque tout est social, la fin du social même par saturation et implosion. *Ecce Bombo* est un film baudrillardesque. Revenons au cinéma.

Mille jeux avec le hors-champ. Quelques exemples (je vous les raconte, il n'y a que ça à faire, j'espère seulement que quand le film sortira vous les aurez oubliés). Le hors-champ est toujours le champ de quelqu'un d'autre : réunion tumultueuse de lycéens en grève dans l'appartement des parents, en vue d'occuper le lycée, à une semaine des grandes vacances (plan A); à l'entrée de la pièce, Michelle (le personnage central interprété par Moretti) hausse les épaules devant le spectacle de ce simulacre (plan B); le père, du bout du couloir, observe son fils regardant sa sœur, avec dans la tête tous les problèmes que ses deux enfants posent à son libéralisme paternaliste (plan C). La fin du hors-champ commence au combiné téléphonique : à tout instant on peut, sans sortir du champ, s'immiscer dans un hors-champ, ou le convoquer. Il y a beaucoup de scènes avec des téléphones. Les deux plus émouvantes sont : 1) le père giflé par son fils ne peut plus parler à sa femme que de dehors, en hurlant dans une cabine publique; 2) des copains qui s'emmerdent décident de relancer une fille par téléphone, ils font son numéro et quand elle décroche l'invitent à écouter un air d'opéra qui tourne sur la platine, d'abord rigolards ils s'émeuvent bientôt à la musique et se mettent à chanter, très sérieusement, comme si plus personne n'était au bout du fil, puis ils raccrochent en éclatant de rire (de bonheur, pas d'ironie). A tout moment, le référent peut surgir dans le champ, en chair et en os : tel ce poète contemporain sur lequel va plancher un étudiant, mais que les profs ignorent, et qui, assis hors-champ parmi les autres élèves, entre soudain dans le champ et dit : je suis le poète X. Il n'y a plus de hors-champ. Le hors-champ est saturé de media. Partout des caméras, des vidéo, des télévisions parallèles plus vraies que les vraies, des radios libres. Du coup ce qui manque plus c'est le champ. Grande fête parallèle de la jeunesse, les télévisions parallèles sont là pour le couvrir, mais personne ne viendra danser. *« Tout le monde est parfaitement exclu et pris en charge, parfaitement désintégré et socialisé »* dit Baudrillard. Et dans *Ecce Bombo* il y a cette toujours-même radio libre avec son

toujours même correspondant sur la ligne ouverte. A la limite, on imagine un pays avec autant de radios libres que d'individus qui en ont besoin pour se sentir relié au social. A chacun sa radio : c'est le maximum de la sociabilité en même temps que sa fin. Il n'y a plus de hors-champ : alors à quoi bon sortir du champ? Ainsi pensent sans doute ces cinq copains attablés dans un bistrot qui, après avoir fait verbalement le tour de tous les endroits où ils pourraient aller, n'en font évidemment rien, restent sur place. On devine peut-être, à ces quelques exemples, dans quel terreau de modernité Moretti enracine le thème éternel de la solitude. Avec cette fin sublime : des copains décident d'aller consoler une fille qui flippe, on se téléphone, faut aller voir Maria elle flippe, ok on y va, ça fait boule de neige, on voit les gens partir, rouler dans la nuit, en appeler d'autres, on imagine déjà la piaule de la fille, envahie, bourrée de trop d'amis, saturée de social, et puis quand la fille lève les yeux pour voir (et que le contre-champ nous découvre) qui vient la consoler, surprise, c'est seulement Nanni Moretti, qui pourtant avait dit qu'il n'irait pas, ne se sentant lui-même pas très bien, il est venu quand même, tandis que les autres s'égayaient dans la nature. C'est du Keaton qui s'achève comme du Chaplin. Et le hors-champ renaît. Car s'il meurt d'être saturé, il ressuscite dès que quelqu'un - un vrai regard, un regard unique - veut bien l'habiter de sa présence.

Jean-Paul Fargier

SUR « L'HYPOTHÈSE DU TABLEAU VOLÉ »

PAR PASCAL BONITZER

J'ai déjà eu l'occasion de dire ici *(Cahiers* 286) la beauté et la singularité de ce film, anciennement intitulé *Tableaux vivants*, et dont on reparlera plus longuement à la rentrée (ainsi que de l'œuvre, semblable à aucune autre, de Ruiz en général). Librement inspiré du *Baphomet* de Pierre Klossowski - très librement - *L'Hypothèse du tableau volé* se présente comme une espèce de méditation baroque sur la figuration, dans tous les sens de ce mot. On y voit un mystérieux « collectionneur », détenteur de tableaux du genre pompier d'un non moins mystérieux (et mystérieusement scandaleux) peintre nommé Tonnerre, nous promener dans le dédale de ses appartements, où des « tableaux vivants » recréent en trois dimensions et en chair et en os les scènes peintes sur les toiles (sept toiles, dont manque une : c'est « l'hypothèse du tableau volé »).

Il s'agit d'une sorte de visite guidée, à la manière du *Cuisinier de Ludwig* de Syberberg, à une différence importante près, que je dirai plus loin. Une visite guidée et commentée par le « collectionneur », et dont l'objet apparent est d'élucider, à travers le fil rouge qui paraît relier les tableaux entre eux (et bien que ce fil soit cassé par « l'hypothèse du tableau volé »), la raison du scandale que ces tableaux ont suscité en leur temps (le XIXe finissant). En chacun d'eux, cette raison ne saute en effet pas aux yeux, c'est le moins qu'on puisse dire. Au fur et à mesure que progresse la « visite », les énigmes posées par ces tableaux s'éclaircissent, mais en même temps, elles s'accumulent. Chaque élucidation apporte un nouveau mystère.

Dont le moindre n'est pas celui-ci : qu'est-ce que c'est que cette visite et surtout, qui est ou qui sont les visiteurs? Qu'on ne se hâte pas de répondre : les spectateurs, ou : l'équipe de tournage, ou : le metteur en scène, ou : la caméra. Ce n'est pas ça du tout.

J'ai dit plus haut que le film évoquait *Le Cuisinier de Ludwig*, à cause de côté visite guidée et du fait qu'un seul protagoniste visible y parle et se meut. Mais, outre le fait que Jean Rougeul, le « collectionneur », se déplace parmi des corps, souvent immobiles mais pas toujours, et non seulement à travers des décors, il y a par rapport au système du film de Syberberg une chose en plus et une chose en moins, qui changent tout, donnent un tout autre sens à cette « visite », et suffisent (il n'y a pas que cela) à faire du film de Ruiz une œuvre beaucoup plus complexe et passionnante. *Une chose en plus :* c'est une voix off, dont le statut n'apparaît pas clairement; tantôt en effet elle semble fonctionner comme un commentaire, à l'usage du public, un commentaire au second degré, un commentaire sur les commentaires du collectionneur; tantôt elle semble dialoguer et argumenter en direct, non sans insistance parfois, avec le « collectionneur », comme proférée par quelqu'un qui se serait trouvé dans le même espace que lui - et pourtant, son « ambiance sonore » (ou plutôt son absence d'ambiance) la situe dans un ailleurs radical, plutôt un espace mental : elle fonctionnerait donc presque comme un monologue intérieur, si sa fonction de commentaire ne s'y opposait, et si le dialogue n'était pas trop véhément pour être purement mental. Il faut donc considérer cette voix comme la voix de personne. *Une chose en moins :* c'est le « regard-caméra ». Dans *Le Cuisinier de Ludwig*, l'acteur se tournait fréquemment vers la caméra, comme vers le public : c'était sans équivoque une visite guidée et c'était *nous*, les spectateurs, qui étions guidés par le biais de la caméra. Dans *L'Hypothèse du tableau volé*, il n'y a pas un seul regard-caméra ; le « collectionneur » (c'est ainsi et ainsi seulement que le nomme la voix off), en fait de regard, n'en a que pour les toiles de Tonnerre et les « tableaux vivants » au milieu desquels il évolue et qu'il désigne à l'attention. Mais alors, à l'attention de qui? On voit que ce procédé est complémentaire de l'autre et qu'il souligne l'autonomie sans corps de cette voix qui semble le suivre comme une ombre, mais une ombre libre comme celle de Peter Schlemilh... Or, il n'y a rien là de gratuit, comme on va le voir.

Je donne un exemple concret des nombreux procédés, infusés d'un humour aigu et parfois à peine perceptible, dont use Raúl Ruiz à l'endroit de cette « voix ». Nous voyons ainsi, vers le début du film, le « collectionneur » faire tourner une paroi secrète dans le mur de la pièce où sont exposées les toiles; il se glisse seul dans un corridor qui se profile au delà, et, tandis que nous (spectateurs) voyons la cloison de nouveau pivoter et se refermer sur lui, que nous sommes ainsi laissés dehors, la voix dit : « Le collectionneur nous fait maintenant entrer dans un vaste pavillon... »

Qui est donc ce *nous?* Est-ce simplement le public dont le plan diffère l'entrée à la suite de la voix? Mais pourquoi alors montrer la paroi se refermer? Nous voyons en quelque sorte un « nous » entrer, c'est le *nous* de la voix, c'est-à-dire le signifiant seul, tandis que le *nous* du regard, que « nous » croyions jusque là coalescent au premier, est laissé dehors. Comme si l'énonciation du *nous* (de ce *nous* qui est, classiquement, le *nous* rhétorique de la *communicatio sermonis)* dépouillait subrepticement son énoncé et l'abandonnait comme une défroque inutile, « nous » laissant en plan (c'est le cas de le dire) avec.



Jean Rougeul dans *L'Hypothèse du tableau volé*, de Raúl Ruiz.

On pourrait dire, en termes linguistiques, que « nous fait entrer » est un *constatif* truqué qui est en réalité un *performatif* (on entre parce qu'on dit qu'on entre), mais c'est du même coup au cœur du fantastique spatial du cinéma que nous entrons, puisque pareille entrée ne saurait être qu'irréelle et fantômatique. Or, c'est bien de cela qu'il s'agit.

Peu à peu, il apparaît que la « visite » a un caractère initiatique. Le « collectionneur » a découvert la vérité des tableaux, la raison du scandale, la raison de l'intervention des Huit Pouvoirs, et il va « nous » la faire découvrir, nonobstant le maillon manquant, « l'hypothèse du tableau volé », dans le fil conducteur qui relie les tableaux entre eux, secrètement. Quel rapport entre un tableau de Diane guettée par Actéon, des Templiers jouant aux échecs, un portrait de famille fin de siècle (le propre tableau du scandale)? Il y en a un. Peu à peu, la visite met en évidence l'existence d'une cérémonie - *« la »* cérémonie - à quoi les tableaux « faisaient allusion »... Non... Ils ne faisaient pas allusion. Ils « montraient » - mieux - ils *étaient* la cérémonie. Mais quels tableaux? Les toiles? Ou les tableaux vivants? Et quels tableaux vivants? Ceux de l'époque de Tonnerre? Ou les tableaux vivants *actuels* que « nous » désigne le collectionneur? Actuels? Qu'est-ce à dire, « actuels »?

Je ne détaille pas les innombrables pièges, parfois extraordinairement drôles et toujours poétiques, dans lesquels nous fait tomber le labyrinthe de ce film. Qu'on sache simplement la cause du scandale et la nature de la cérémonie (c'est tout un); les derniers tableaux nous l'apprennent : il s'agit du culte du Baphomet, démon androgyne adoré jadis par les Templiers (cf. le roman de Klossowski) - corps immaculé, pendu, tournoyant éternellement sur lui-même, « visité aux sept orifices » par des « souffles », des souffles qui sont des âmes errantes, « ayant déjà désespéré du Jugement dernier ». Du moins, c'est ce que dit le « collectionneur », pris d'une sorte d'extase érotique, devant l'image de chair (vivante?) du Baphomet (l'un des derniers « tableaux »).

Certains détails resteront inexpliqués - inexpliqués, non pas inexplicables, « l'hypothèse du tableau volé » signifiant expressément que tout ce qui vous aura paru inexpliqué peut être référé à une explication manquante, contenue dans le tableau disparu. Mais rien n'interdit de tirer soi-même des conclusions. Ainsi, ne nous dit-on évidemment jamais ce que c'est que cette voix off sans personne et sans corps : qui pourrait le dire, sinon elle-même? Et ce n'est pas pour s'expliquer sur elle-même qu'elle est là. Mais, sans personne et sans corps, qu'est-elle sinon justement un souffle, l'un de ces souffles qui hantent aux sept orifices le corps immaculé du Baphomet? « Nous » entrons dans un film comme souffles, désirs sans racines et sans but, âmes errantes et qui ont déjà désespéré... Nous... Quel film a jamais mieux *vu*, et joué, ses spectateurs?

Deux mots pour finir : 1) L'admirable photographie, en noir et blanc, de Sacha Vierny, est un hommage à celle d'Alekan pour Cocteau. Plastiquement, le film n'est pas indigne de *La Belle et la Bête*, qu'il évoque ; 2) Le seul acteur tout à la fois visible, se mouvant et parlant, autrement dit : vivant, dans le film : le « collectionneur », Jean Rougeul - qui « porte » un texte beau mais souvent difficile avec une finesse et une crédibilité sans lesquelles l'entreprise eût risqué de ne pas « passer la rampe » - vient de mourir. *L'Hypothèse du tableau volé* était, je crois, son avant-dernier film (le dernier est celui de Chéreau), et son dernier rôle important. Est-il permis de dire que cette mort connote étrangement le film ? Celui-ci en effet, comme il apparaîtra, n'est pas seulement une méditation sur la « figuration » ; c'est aussi, et corrélativement, une méditation sur la mort. Si « méditation » vous gêne, mettez « fantaisie ».

Pascal Bonitzer

II. 23 FILMS VUS A C.

PAR BERNARD BOLAND, DANIÈLE DUBROUX ET SERGE LE PÉRON

L'Empire de la passion (Oshima N.)

Quelques mots, très incomplets, sur le film le plus impressionnant du Festival et dont on reparlera lors de sa sortie en salle.

On a évoqué Shakespeare, l'universalité du propos. On peut aussi penser à un gigantesque et sublime « comme si», mais le cinéma lui-même est toujours un « comme si », dont il donne la vérité. *Comme* si les fantômes existaient, *comme* si le rapport sexuel existait - car il est sûr que la jouissance féminine, dont il est encore question, ici lorsqu'elle est ainsi représentée, constitue un « nouveau rapport sexuel ». Il est en effet dans la nature de ce dernier qu'on y croit. Toujours et encore « comme si » il existait.

Tout commence par la Loi cependant, car c'est la parole de Gisaburo, à qui Seki est mariée, qui déclenche la passion pour Toyoji : « il est amoureux de toi » dit le mari - la Loi du mari (du père) inscrit là sa propre faille, la Loi en négatif, l'aventure du « il ne faut pas » par où s'engouffre la « petite Seki » (c'est ainsi qu'on la nomme malgré son âge). Alors le récit suivra pas à pas, à travers cette nature où retentissent les gémissements de Seki, l'appel insondable ainsi créé; qui finira par entraîner Toyoji.

Le génie d'Oshima est de nous avoir montré des personnages qui ne savent rien, ne comprennent rien, ne voient rien (Seki deviendra aveugle). Qu'est-ce à dire? Simplement ceci peut-être : contrairement à tous les humains, ils n'ont pas la loi « dans leur tête », ils ne l'intériorisent pas. Les formations dites culpabilisantes reviendront sous forme de « vrais fantômes ». Il faut entendre par cette expression que les fantasmes qui tourmentent Seki viennent de l'extérieur, sans que sa conscience, comme on dit si bien, y soit pour quelque chose. Et c'est pourquoi il n'y a pas de plus grande allégresse. B.B.

N.B. Les Cahiers *publieront un entretien avec Oshima Nagisa dans leur numéro 292.*

China 9, Liberty 37 (M. Hellman)

Malgré la mauvaise projection et l'absence de sous-titres français, je crois pouvoir dire que voilà un beau film : un western, classique, mais qui n'a ni le goût du rétro ni le goût du remake. Il va de soi dans le genre. Fabio Testi, l'acteur qui machinait sa voiture dans *Macadam à deux voies*, machine ici les armes et il tire très vite. Il est aussi doué à cheval qu'il l'était à conduire d'une seule main sa grosse Mercédès bleue. Il a ce même visage impassible, impénétrable (presque inexpressif) et il est aussi solitaire, sans attache, que l'étaient les deux héros de *Macadam à deux voies.*

Une femme tue son mari par amour pour lui. Il se nouera entre eux une belle histoire d'amour, mais il finira par repartir seul car son destin l'a voué à ne faire que passer et sillonner les routes sans fin du grand ouest américain. A la fin (totalement morale) la femme adultère repart avec son mari, une fois les comptes réglés entre les deux bandes adverses.

Deux séquences très bouleversantes dans le film: Celle où le mari qu'on croyait mort, assassiné par sa femme, se retire tout seul le couteau qu'elle lui avait planté dans le dos. Et celle d'un spectacle de cirque ambulant (acrobates et jongleurs) auquel assistent par hasard les deux amants en fuite..

Voie singulière que celle de Monte Hellman: Alors que la plupart des réalisateurs américains jouent aujourd'hui la carte de la quotidienneté et de l'intimisme, que le cinéma américain dans son ensemble trouve désormais ses thèmes dans l'actualité politique et sociale du pays (à Cannes : *Une Femme libre, Retour.* et aussi *Les Guerriers de l'enfer),* Monte Hellman se comporte en philosophe de notre temps et accorde à la mythologie la place qui lui revient dans la compréhension des problèmes contemporains. (Voir entretien avec M. Hellman dans le *Petit Journal).* D.D.

Alambrista ! (R. Young)

Du point de vue de l'articulation entre la fiction et le documentaire et du point de vue du cinéma en général, *Alambrista (Semaine de la critique),* film américain de Robert Young, est un petit chef-d'œuvre, (peut-être) le meilleur film vu à Cannes. Il est celui qui noue le mieux les différentes composantes qui se présentent en face d'un tel sujet. Et les meilleures d'entre elles.

L'histoire est celle d'un paysan mexicain, Roberto, qui, tenté par la riche Californie toute proche, doit pour parvenir à l'atteindre et y travailler, traverser victorieusement une série de barrages implacables (et incroyables si l'on songe qu'il s'agit des Etats-Unis d'Amérique : pays d'immigration par excellence).



Alambrista !

« L'immigration » possède aujourd'hui aux États-Unis sa police qui veille avec une férocité et une ténacité radicales à empêcher les clandestins, ceux qui n'ont pas tous les papiers nécessaires, de venir s'installer dans le pays. Robert Young, ex-documentariste et opérateur de prise de vues (il fait la photographie du film) réunissait ainsi l'expérience nécessaire (il se trouve qu'il est aussi un metteur en scène de talent) pour filmer avec le plus de justesse l'histoire de ce jeune mexicain.

Soin extrême pour la fiction d'abord. Du thème (l'immigration clandestine), Young ne craint pas (à la différence des Européens jusqu'ici en pareil cas) de tirer toutes les ressources fictionnelles et possibilités scénariques qu'il offre. Aucune inhibition sur la fiction; en particulier il ne craint pas de l'organiser autour d'un genre qui est celui du *film d'aventure*. Et il filme comme du documentaire les péripéties successives de la migration de Roberto. Très belles séquences, telle l'épopée de la traversée, par la montagne, de la frontière avec un petit groupe de compatriotes, soudainement surpris par la lumière impitoyable de l'hélicoptère de la police; telle l'irruption de violence sur le trottoir d'une ville américaine frontalière quand un inconnu tente de voler, dans la poche de Roberto épuisé, l'argent qu'il possède. Très belle histoire d'amour avec la jeune barmaid du snack où il passe une grande partie de son temps sans dire un mot de peur d'être repéré comme mexicain. Confrontation, choc de sa croyance à lui et de la manière dont les Américains vivent la leur sous la direction de pasteurs en transes.

Roberto est arrêté un soir dans un bal, lors d'une rafle, par la police, et reconduit à la frontière. Pour repasser aux États-Unis, il devra accepter le contrat que lui propose le patibulaire recruteur d'une compagnie agricole dont les ouvriers sont en grève.

Film documenté et admirablement mis en scène, dont la réalisation mêle acteurs professionnels et non-professionnels et articule des scènes fictionnelles dans des situations documentaires. Tout cela dosé avec un sens réel de l'équilibre (*Alambristas* veut dire *funambules* en espagnol) qui permet à Young de frayer un chemin fictionnel unique à son personnage; à ce personnage contemporain des sociétés industrielles et des fictions trop souvent misérabilistes: l'immigré.

Il était inévitable que la fiction, le rêve (l'Amérique !) que poursuit Roberto, personnage typique, « partiellement vrai » aurait dit Bazin (et tirant une grande partie de sa crédibilité de cette parcelle de vérité sur laquelle se bâtit le récit) soit aussi ce qui nourrit sa propre aventure fictionnelle. Après tout, cette passion et cette obstination (ce courage aussi) nécessaires pour une telle aventure, l'assimilent à ces personnages amoureux de l'impossible, mûs par une volonté farouche de la grande tradition américaine; la réalité de l'immigration aux Etats-Unis aujourd'hui réalimente ici le mythe de l'homme de l'Ouest. En 1978 on trouve le meilleur de lui-même dans un film comme *Alambrista !* qui confronte le mythe et la réalité en alimentant l'un *par* l'autre, dans un personnage (l'immigré) où se rencontrent l'un *et* l'autre.

S.L.P.

L'Arbre aux sabots (E. Olmi)

La société paysanne qu'Olmi décrit avec une force poétique incomparable est une société d'enfants, disons mieux : une société *d'anges*. Cette innocence fondamentale est d'abord visible sur le visage de ces paysans que n'assombrit nulle ombre de faute, nul souci d'une dette. Beaux visages que n'atteignent pas les stigmates du péché originel – plus simplement : ces gens ne connaissent pas le souci d'origine, qui est aussi le rapport d'origine. En effet, de façon surprenante dans cette communauté de pauvres qu'on imaginerait laborieuse et nécessiteuse, rien n'est jamais vraiment montré du travail, de la nécessité de transformer la nature, de confronter les produits de la terre à leur production. Ainsi, par exemple, Anselme, le grand-père, a un truc pour faire mûrir les tomates avant tout le monde, la réalité de son travail est escamotée au profit d'une astuce; seule la « tricherie » est efficace, mais il n'y a pas tricherie puisqu'il n'y a pas de péché originel.

Autre scène riche d'enseignement sur ce point : celle où l'un des fermiers, Finard, qui se trouve par hasard assister à un meeting politique, n'écoute rien de l'orateur qu'il ne peut comprendre et n'a d'yeux que pour une pièce d'or tombée sur le sol, pièce qu'il finira par s'approprier pour la cacher et finalement *n'en rien faire*.

On voit bien que cette pièce d'or constitue l'équivalent et comme l'annulation du discours proposant des transformations sociales. Finard choisit d'instinct le « tout-réalisé », posé là par la grâce de Dieu, contre le devenir des hommes et des sociétés que propose ce discours.

Cela dit, cette société innocente est aussi cruelle – la lente et insupportable agonie du cochon qu'on égorge est là pour le prouver. Mais justement, ce qui importe, ce n'est pas l'utilité, le devoir. L'accent est mis surtout sur la souffrance de l'animal, c'est elle qui assure la survie de la communauté.

La menace viendra pour cette société de ce que les hommes *agissent*. On le comprendra par l'épisode exemplaire de l'arbre

L'Arbre aux sabots



aux sabots : Battisti sera chassé par son maître parce qu'il a coupé un arbre de la propriété pour refaire des sabots à son fils. Comment ne pas penser que la malédiction vient de ce que Battisti veut exercer un véritable travail, transformer la nature pour en faire des objets ?

Battisti, c'est son malheur, est un adulte, il entre en conflit avec le maître, il joue le jeu du maître, il se place en rapport avec lui au lieu de faire confiance à la ruse innocente, comme Finard ou Anselmo, ou à la Providence, comme la veuve de la ferme qui priera le Christ, *avec succès*, de guérir sa vache. La famille Battisti est d'ailleurs maudite, leur fils est « intelligent », il ira à l'école et donc acquerra un pouvoir de s'opposer au maître. De plus, Battisti est aussi un conteur, il invente, donc transforme la réalité (1), et, surtout, sa femme va accoucher. Dans cette société, la naissance ne va pas de soi (« encore une bouche à nourrir » dit Battisti) car elle confronte de façon brutale à l'origine des hommes. C'est pourquoi ceux qui doivent assurer l'avenir, la perpétuation de l'innocence de la communauté, Maddalena et Stefano, les deux adolescents splendides et purs, vont-ils *adopter* un enfant qu'ils devront aller chercher, en péniche, au couvent de Santa Caterina à Milan. Cette adoption nous vaut un des plus grands moments jamais vus au cinéma, un moment d'imagerie féerique. Au couvent de Santa Caterina en effet, la procréation n'existe pas. Il s'agit du lieu merveilleux où, depuis toujours, les petites créatures couchées dans des lits alignés comme en série, ou portées par des religieuses qui ne semblent faire que cela dans leur vie, attendent, disponibles, qu'on vienne les chercher. Arriveront alors deux anges : Maddalena et Stefano.

Ainsi, à l'heure où beaucoup de cinéastes attentifs à l'écologie cherchent à filmer, à transformer en images, ce qui justement détermine invisiblement les images – le travail, la naissance – leur origine symbolique et réelle, Olmi fait le choix inverse, le plus beau, le plus audacieux : il retourne au merveilleux, là où les images n'ont ni origine, ni fin. B.B.

1. Significativement d'ailleurs, au cours des soirées communes, il n'ose mener les histoires qu'il raconte *à leur terme*.

Les Yeux bandés (C. Saura)

Luis, le personnage principal, est un homme séduisant qui a gardé quelque chose d'enfantin. Il est metteur en scène de théâtre et en tant que tel travaille dans le domaine de l'imagination. Il a prise sur ces trésors qui sommeillent en nous, il connaît leur enracinement dans le corps et la langue et sait les révéler, les faire parler en chacun des élèves de son école d'interprétation. L'une de ses élèves est Emilia, une autre enfant elle aussi, qu'il aime et avec laquelle il veut vivre une vie pleine de riches images, une vie d'artiste. Pourtant des ombres de mort accompagnent ce chatoiement : Luis a pris connaissance de la torture par le récit d'une femme qui ressemble à Emilia et celle-ci, qui interprète le rôle dans la pièce qu'il a tirée de ce récit, fait des cauchemars. Luis reçoit des lettres anonymes, puis est atteint par la maladie : une dentition pourrie, des coliques néphrétiques...

L'admirable et le bouleversant dans *Les Yeux bandés*, c'est la façon complexe et précise dont le récit nous fait toucher les marques de la mort qui minent le Bonheur du Moi : Luis a un costume élégant Emilia le trouve séduisant, et voilà que peu après, il se retrouve, avec le même costume, en train de pelleter du charbon, comme lorsqu'il était adolescent et que déjà le noir du charbon lui collait à la peau. Il ne s'agit pas d'un saut dans l'onirisme, d'une rupture de la fiction, plutôt d'un léger décalage où les repères diégétiques se relâchent quelque peu sans jamais se rompre, sans qu'on puisse affirmer qu'il s'agit d'une simple



Les Yeux bandés

remémoration. Mais il y a aussi d'autres signes, plus discrets, plus métonymiques, mais tout aussi terrifiants : ainsi la *dépossession* de son être que Luis ressent lorsqu'Emilia lui fait lire la lettre d'amour que Manuel a envoyée à son ancienne amie. Luis se rend compte alors que cette lettre, il aurait pu l'écrire, *lui*. qu'il n'y a aucune raison majeure (celle du Moi) pour qu'Emilia soit plus à lui qu'à Manuel.

Certes, on le voit par ces quelques exemples d'un film qui méritera de plus larges commentaires, Saura a sans doute eu le tort d'amalgamer ces différents signes et de les subordonner à un paradigme-maître qui est celui de la *torture*. C'est vrai qu'il confond la mort et la castration, l'oppression et la loi. Mais c'est vrai aussi que cette confusion correspond à une vérité qui résiste à tout savoir et que le cinéma le plus précieux, le plus opaque, comme celui de Carlos Saura, nous représente à chaque fois, contre toute raison : la femme qui au début du film apprend au héros l'existence de la torture, cette femme dont l'aspect inhumain semble lié à l'horrible réalité qu'elle a vécue, cette femme a le même visage que la femme aimée. B.B.

La Complainte de Jimmie Blacksmith (F. Schepisi)

A voir certaines moues dégoûtées qui ont accueilli cette terrible complainte, on se dit que l'image, la *représentation* et son dispositif, pour parler encore plus net, continuent à faire peur. Car, avec cette histoire d'un métis aborigène qui, après avoir vainement tenté de s'intégrer à la société australienne, finira par massacrer toute famille blanche, il s'agit bien d'une affaire d'image, traitée dans toutes ses conséquences.

Jimmie Blacksmith, le métis, est un exclu, c'est-à-dire que des blancs, il ne connaît que le spectacle, auquel il ne participe pas. Comme il a quitté ses frères aborigènes, il n'a pas d'espace social - fût-il parqué - pour échanger et fabriquer des représentations. Il épouse une femme blanche, mais le fils qu'il en aura ne peut pas pour ainsi dire être de lui, car blanc, il ne lui renvoie pas son image. Jimmie est donc en quelque sorte infécond, tel un hybride. Il n'a et n'aura aucune image à opposer à celles que lui impose la société blanche. C'est pourquoi son cri « j'ai déclaré la guerre aux blancs » résonne de façon dérisoire, la guerre, la lutte supposant l'opposition de deux espaces sociaux. En dépit des apparences, Jimmie a peu en commun avec le héros de la fiction occidentale qui, lui aussi, est toujours un solitaire. Celui-ci en effet, abject ou souverain, finit toujours par faire des enfants à son image, quitte à y laisser sa peau, ne serait-ce que l'histoire qu'il vit, qui pourra servir de mythe.

Rien de tel ici, Jimmie ne peut faire exemple puisqu'il reste, jusqu'au terme de son « destin » (si l'on peut dire) victime des représentations des autres, sans même d'espace social pour dormir (pour rêver) dans cet immense territoire australien où il n'a pas sa place. C'est le sens de cette scène où Jimmie épuisé va lui même se jeter dans la gueule du loup en tentant de se reposer dans un couvent de religieuses, lesquelles le dénonceront immédiatement.

Ceci permet de comprendre pourquoi il s'attaque de préférence aux femmes et aux enfants. C'est en effet à cet endroit que le social se donne à voir et se fait désirer. Mais ce sont des êtres « sans défense » comme on dit, c'est-à-dire sans *réponse*. Le meurtre d'un homme conserve toujours la possibilité d'un *duel*, d'un échange social; en tuant femmes et enfants, Jimmie Blacksmith croit atteindre la chair vive du social; c'est vrai, mais c'est un piège, car c'est là le corps-image par où le social se fait *leurre* désirable; on les massacre et ne reste que la boucherie, le pouvoir étant indestructible. Il y a une *illustration* extraordinaire de ceci dans la scène de la tuerie : la famille blanche, tailladée, écorchée par la hache de Jimmie, ne cesse, dans le long moment que dure le massacre, de rester « la famille blanche », tableau ensanglanté - mais toujours figé - d'une « scène de guerre » dont on distinguera à jamais les *postures*.

Le film de Schepisi est brutal, taillé à coups de hache pourrait-on dire. Son éclat, qu'on dira peut-être fruste, blessera les yeux fragiles. C'est qu'il nous parle, plus que des aborigènes, de la question de la petite bourgeoisie et de celle de *l'image* qui lui est intimement liée. B.B.

La Tortue sur le dos (L. Béraud)

La Tortue sur le dos de Luc Béraud (*Perspectives du Cinéma Français* et Prix de la fondation Philip Morris) est l'histoire d'un écrivain, Paul (admirablement joué par J. F. Stévenin). Il a écrit jadis un livre qui a connu un certain succès mais depuis il n'arrive plus à écrire son second bouquin. Pourtant sa femme, Camille (Bernadette Lafont, très bien elle aussi) le met à l'aise : elle vernit des meubles pour subvenir toute seule aux besoins du ménage. Mais Paul, macérant toute la journée dans la solitude d'un tête-à-tête avec la page blanche, est de plus en plus impuissant à écrire et à baiser. Il se met à chercher des responsabilités et accuse Camille de le culpabiliser. Apprenant un jour que Paul la trompe et passe le plus clair de son temps à glander et à draguer, elle le flanque à la porte. Paul va commencer une vie de vagabond, jeté dans toutes sortes de mésaventures pénibles (sorte de chemin de croix initiatique et fantasmatique), il va peu à peu reconquérir le goût d'écrire car son imaginaire va enfin pouvoir se nourrir des épreuves du réel.

La Tortue sur le dos



Film sur les affres de la création, les angoisses de la page blanche, mais avant tout peut-être sur l'univers intello petit bourgeois dont le site (l'appartement) et le rite (les habitudes du couple) dénoncent la perte progressive de tout rapport social.

Le thème aurait pu donner lieu à tous les engluements (le risque étant de montrer un personnage déprimé qui se traîne tout seul chez lui empêtré dans des considérations nombrilesques, voir *Pour Clémence* de C. Belmont). Au contraire la façon alerte de raconter et de jouer traite ce sujet grave avec l'humour adéquat (nécessaire) et témoigne (acteurs et économie narrative) d'un réel plaisir de filmer. D.D.

Naapet (G. Malian)

Le film arménien présenté dans le cadre un peu compassé d'« *Un certain regard* » (c'était le titre vague et grandiloquent de la sélection officielle « hors compétition ») a attiré peu de public et peu de commentaires. C'est dommage, car l'Arménie de *Naapet* est un pays de belles couleurs où les habitants semblent d'avantage faire tableau qu'y habiter réellement. Naapet lui-même, le héros, est un sage aux gestes lents qui s'exprime volontiers par sentences, il paraît représenter par excellence le corps arménien traditionnel. Mais cet homme déjà vieux porte en lui la mémoire des massacres qu'a dû subir son peuple et il retrouve dans chaque acte important de sa vie, comme celui d'être père, le mauvais souvenir qui, littéralement, le plie en deux. Le récit n'insiste jamais sur les déterminations historiques du trauma qui sont supposées connues (il s'agit des massacres effectués par les Turcs) et, par là, celui-ci ressemble à une fatalité qui compromet l'avenir même : l'affirmation de la réalité arménienne a dans ce film un ton raide et découragé. « Il n'y a plus d'espoir pour l'Arménie », nous dit en sourdine le vieux Naapet et ce n'est pas l'introduction de l'électricité soviétique au village (moment quelque peu incongru du film) qui démentira ce pessimisme. B.B.

L'Odeur des fleurs des champs (S. Karanovic)

L'Odeur des fleurs des champs, film yougoslave de Srdjan Karanovic *(Semaine de la Critique)*, conte ce qu'il advient en Yougoslavie quand un acteur célèbre du cinéma et du théâtre abandonne brusquement sa carrière au mépris de tous ses engagements (sa famille, le comité de locataires, la première imminente d'une pièce, un film sur lui en train de se faire...) ; ce qu'il advient surtout du village près duquel il vient se réfugier sur son bateau.

Ce qu'il advient n'est pas dur à imaginer : cette fuite subite excite les media qui poursuivent la vedette et s'installent dans le village dont le site et les habitants sont constitués en décors pour une représentation aux dimensions d'un pays. Chaque villageois devient, par les bienfaits de ce hasard qui a amené les moyens d'information jusqu'à lui, un acteur prestigieux sur une scène mythique. Les fleurs des champs perdent leur caractéristique odeur et se rallient elles aussi au camp du semblant et de l'artifice.

L'intérêt du film réside moins dans les intentions du scénario (aspiration éternelle de l'Homme contre les insatisfactions et échecs de l'existence moderne) ni même dans les principes de réalisation (ne filmer que la partie qui se joue et pas sa diffusion dans le pays ; mêler acteurs professionnels et non acteurs...) que l'adéquation remarquablement maîtrisée du récit et de ces principes, de l'économie narrative et du processus de réalisation.

Principe de réalisation : par exemple celui de faire jouer les personnages venus de la ville (acteurs, cinéastes, journalistes, bureaucrates...) par des comédiens et les personnages du village par des non-professionnels. Parti pris évidemment bien adapté au sujet du film (artificialisation contemporaine de tout), qui permet surtout d'accrocher au cheminement fictionnel d'inestimables *effets de direct* (ce qui arrive aux villageois jouant le film n'est pas si éloigné de ce qui arrive à ceux du film) : d'enrichir par tous les bouts de la mise en scène, un récit de fiction d'une réalité documentaire, de nouer sur le même terrain l'approche politique et sociale et l'aventure individuelle de son personnage.

Aussi le film de Karanovic ne fonctionne pas sur le mode de la métaphore politique, non plus sur le mode allégorique de la solitude de la star ou de la tristesse d'Olympio, mais sur l'échange réciproque entre une fiction et une réalité toute deux contemporaines. Et il tire son prix de cet échange. S.L.P.

Alyam Alyam (A. Maanouni)

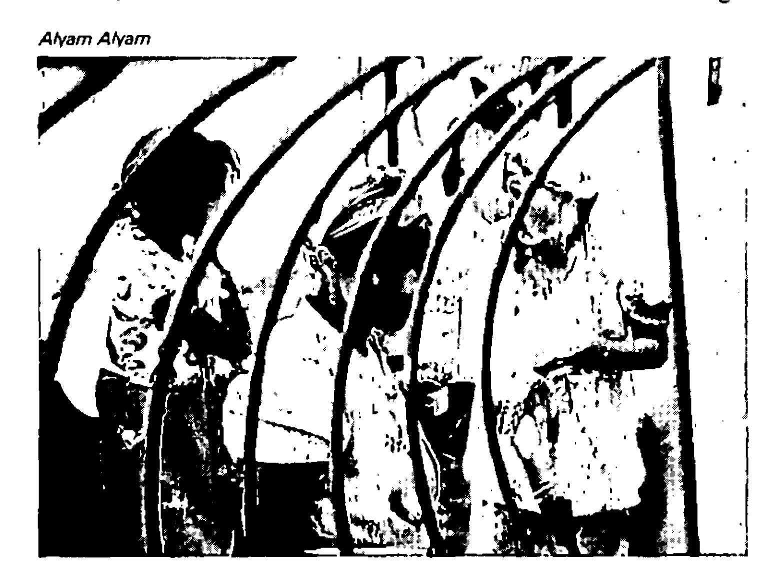
Le film marocain d'Ahmed Maanouni *(Un Certain regard)* fait appel à un dispositif semblable à celui de *L'Odeur des fleurs des champs*. Dans *Alyam Alyam (Oh les jours)*, il s'agit aussi de convoquer une réalité vivante (celle d'un village marocain) aux intentions d'un récit fictionnel (qui consiste essentiellement dans le trouble provoqué dans une famille paysanne, dont le père est mort, par la décision du fils aîné d'émigrer en France). Pari plus difficile à tenir cependant car Maanouni n'avait pas les moyens de Karanovic et tous les personnages sont joués par des paysans ayant vécu une histoire similaire.

Aussi, à partir d'un texte préécrit, le filmage a du se faire au rythme des travaux et des jours de ce village, aux problèmes incontournables des acteurs et du décor. Aussi la caméra a adopté une temporalité en harmonie avec le mode de vie environnant. D'où ces longs plans où la caméra posée sur le sol à la hauteur de ses personnages filme les conversations entre le fils et sa famille (mère et oncle) pour obtenir le départ : plans-séquences où les corps bougent très peu, où se disent et se redisent les choses essentielles. D'où ces cadrages extrêmement précis des confrontations des hommes entre eux ou des hommes et des objets qui les environnent.

Il aurait fallu pouvoir mettre en scène ces personnages de la fiction dans des situations sociales significatives. Mais c'est bien le problème du film d'être contraint de recourir au montage pour situer l'action dans le contexte plus général où elle se déroule : en croisant scènes documentaires et séquences fictionnelles. Or pour tous ces films, l'agencement est tel qu'ils tirent leur capacité dramatique de leur valeur documentaire, de leur ancrage dans la réalité, on aurait envie de dire comme Bazin : *montage interdit*. Mais les contraintes matérielles dans lesquelles Maanouni se trouvait et aussi les partis pris de réalisation (ne pas bouleverser la vie du village ni celle de ses personnages pour en capter le battement réel comme on capte les battements du cœur) rendaient difficilement réalisable une telle mise en scène. On imagine aisément ce qu'aurait signifié (de mise en place, d'autoritarisme, de bouleversement) la mise en scène dans le même plan du marché paysan et ses péripéties et de la scène fictionnelle qui devait s'y dérouler.

Dès lors, la nécessaire unité a été cherchée sur un autre registre : un même rythme, un même regard unifie ces séquences documentaires et fictionnelles, une même pulsation anime chacun des plans. S.L.P.

Alyam Alyam



Insiang (L. Brocka)

Après avoir vu ce film, venu des Philippines, je me suis demandé d'où provenait son incomparable fraîcheur. Et comment il se fait que toute parole sur l'objet de sa fiction (le destin d'une femme) comme sur son aspect documentaire (la misère des bas quartiers) aboutisse à du bavardage. Ce n'est pas qu'*Insiang* ne nous donne pas d'éléments pour parler, par exemple, des rapports entre une mère et sa fille; au contraire il nous en livre à l'infini, de sorte que cette histoire ne présente aucune autre particularité exemplaire (de celle qui pourrait donner prise à un commentaire psychanalytique) que de se passer aux Philippines. C'est la « réalité philippine » qui singularise ce récit, selon un processus qui nous place en face même des sources universelles de la singularité. Je crois que Lino Brocka, comme cinéaste, comme artiste, ne peut concevoir une histoire individuelle distincte d'une histoire socio-politique. Insiang a à prendre mari et échoue à cause de sa mère; celle-ci tuera l'amant que sa fille, déçue par l'homme qui lui était promis, lui avait ravie. Ceci n'est pas du mélodrame, mais quelque chose qui n'appartient qu'à son pays, que Brocka a filmé. Le documentaire, ici, ne se distingue pas de la fiction. Ainsi les cinéastes des pays cinématographiquement neufs (c'est vrai aussi pour l'Australie) nous apprennent-ils à nous rafraîchir le regard, à nous défier des champs constitués du discours. B.B.

Oka Oorie Katha (M. Sen)

Pour un spectateur occidental, il est regrettable que la fiction du film indien de Mrinal Sen, *Oka Oorie Katha (Quinzaine des réalisateurs)* ne soit pas plus fortement rapportée à la société indienne, ce qui aurait pu – secondairement – avoir l'avantage de rendre encore plus ridicule la traduction française du titre (*Les Marginaux :* peut-être la traduction anglaise serait *Freaks* si ce titre n'était déjà pris). Le film a pour sujet le refus par deux compères (un père et un fils) de travailler et de se plier aux nécessités de la vie en société, fuyant toutes les obligations nées de leur situation (homme, père, mari) et bafouant la Loi.

Le thème est heureusement traité avec intelligence et sans aucun moralisme, l'accent est mis sur la singulière complicité qui unit les deux hommes. Encore une fois il manque pour juger de cette marginalité (et en profiter : en rire par exemple) son pendant référentiel : paysans à qui il manque la campagne indienne, la vie de village, *le code*, seulement évoqués par l'ajout au montage de plans documentaires quasi folkloriques. La mise en scène dans l'univers clos des deux personnages ne manque pourtant pas d'esprit. S.L.P.

La Femme d'en face (H. Noever)

Un des films les plus tortueux du Festival est passé à peu près inaperçu. L'allemand Noever fait penser à un Wenders plus prosaïque, plus naïf, moins artiste (et plus passionnant). Voulant décrire le fascisme ordinaire d'un mari qui épie sa femme de l'appartement d'en face, il lui donne un nom juif. Voulant dénoncer le voyeurisme obsessionnel de ce mari (qu'il pointe avec une grande précision) il lui donne la plus grande caution possible en suivant lui-même pour ainsi dire l'épouse que le héros a perdue de vue. Et là, au grand trouble du spectateur, on s'aperçoit que ce voyeur fou a raison d'être voyeur, ses craintes, son désir de voir par l'autre se trouvant entièrement justifiés. Tout cela dans un Berlin-Ouest d'un noir et blanc assez crasseux, avec des plans-surprises (une porte qui s'ouvre, un visage qui apparaît brusquement) accompagnés d'une musique épaisse comme dans les mauvais courts métrages policiers des années 50. B.B.

Un plus un (E. Josephson, I. Thulin, S. Nykvist)

En ochen (Un plus un, Quinzaine des réalisateurs), de Erland Josephson, Ingrid Thulin et Sven Nykvist (acteurs coutumiers et opérateur de Bergman), interprété et filmé par les mêmes, est l'histoire d'une femme ayant dépassé la quarantaine, lasse et déprimée, qui décide de quitter son mari pour rejoindre un singulier ami d'enfance (que l'on surnomme depuis, semble-t-il, Uncle Dan : Erland Josephson) et remonter à travers lui le récit en images de sa vie.

Aucune surprise dans ce film : interprétation formidable, intelligence du traitement et de la mise en scène (moins de risques tout de même que chez Bergman, qui n'hésite pas à pousser à fond ces longues séances de confrontation entre les êtres) ; femme belle et intelligente, mûre et désirable, homme vieux et lamentable, lâche et égoïste. La machine est connue et fonctionne encore une fois. Un film suédois, laborieux, talentueux. S.L.P.

Girlfriends (C. Weill)

Girlfriends : le premier long métrage de Claudia Weil est un film qui a fait l'unanimité à Cannes. A une seconde vision on découvrait sans doute qu'il n'a rien d'extraordinaire.

Le press book mentionne d'ailleurs : « *Girlfriends* is not that it is an unusually fine motion picture, even an extraordinary one, but... ».

Le type de filmage (comme un documentaire), le jeu, l'humour, un ton alerte, l'actrice principal remarquable (Mélanie Mayron, une sorte de Woody Allen, versant femme), adhèrent au propos sans aucune plus-value à prétention idéologique, philosophique ou artistique. C'est un film à la mesure de ce qu'il traite : en somme une histoire banale, quotidienne, contemporaine. Deux filles partagent un appartement. L'une, Béatrice est un peu poète, l'autre, Suzan, est un peu artiste (elle fait des photos). L'une se marie, l'autre pas. Après le mariage de Béatrice, Suzan fait l'apprentissage de la solitude, des difficultés de trouver un travail, des déceptions amoureuses, à travers une série de situations mi-cocasses mi-dramatiques (elle s'éprend d'un rabbin père de famille et de vingt ans son aîné joué par Eli Wallach). L'intérêt du film, qui nous montre les problèmes et les obstacles auxquels se heurte une fille de vingt ans qui veut s'en sortir toute seule, réside dans le parti pris de constituer un personnage actif, dynamique, qui se coltine le scénario, et non pas une figurante (je pense à *L'Amour Violé* et autres) simplement



Girlfriends

là pour illustrer un corpus d'idées générales sur l'oppression de la femme ou sur les barrages multiples mis par nos sociétés à la « promotion » des jeunes.

D'ailleurs Suzan réussit à exposer ses photos dans une importante galerie de New York et elle trouve un boy friend vraiment pas mal. Le thème de l'obstination, caractéristique de l'idéologie américaine de la libre entreprise, est si l'on veut la leçon du film : s'accrocher c'est réussir. Mais dépourvu de son orientation uniquement lucrative, il revient à énoncer cette idée simple : savoir trouver sa juste place dans un système donné. La réalisatrice étant dans cette perspective de plain-pied avec le personnage qu'elle dépeint. D.D.

Midnight Express (A. Parker)

Ce film anglais peut être considéré comme une sorte de réponse aux derniers films hollywoodiens qui, comme *La Guerre des Etoiles* ou *Rencontres du 3e Type,* tentent d'acclimater, de rendre rassurante la Différence. A la visée démocratique de ces films, Parker oppose carrément la nécessité de la haine pour l'autre. Il s'agit en effet, à travers le problème de la drogue, d'alerter l'Occident sur les dangers que représente, notamment pour nos jeunes gens, la multiplicité des lois et des états : le scandale contre lequel il faut protester est que le héros du film, en passant du haschich à la frontière turque, *n'est pas protégé par les lois américaines.*

Et, suprême aberration, il semble que la responsabilité de l'Occident, père inconscient et démissionnaire, soit engagée dans cette affaire. Alors, dans l'enfer des prisons turques, le jeune Bill Hayes devra faire tout seul son apprentissage de la haine. Pas tout à fait seul cependant, puisque les geôliers turcs vont jouer de façon très explicite le rôle de pères fouettards que ses parents n'ont pas su être. Cette substitution ne rend pas le film moins raciste au contraire (c'est justement lorsque la particularité est niée, rabattue sur l'Autre en général qu'il y a racisme). Ces turcs ne sont pas des turcs mais des signes abstraits et indifférenciés de l'Autre, c'est pourquoi ils peuvent être comme « remerciés » de l'aversion qu'ils inspirent. De même la prison de Sagmalcilar est-elle assimilable à n'importe quelle prison du monde.

Dès lors les procédés dramatiques deviennent abstraits, techniques, jouant sur les réflexes pavloviens des spectateurs. Et aussi cette facture efficace que certains ont reconnue au film, lorsqu'elle est ainsi vide, non reliée à une particularité, n'est-elle que tricherie. B.B.

Le Recours de la méthode (M. Littin)

Véritable concentré d'histoire contemporaine, c'est l'équivalent de *1900* pour l'Amérique Latine.

Le film est une co-production mexicano-cubano-française. Pressentis dans le propos du film de la façon suivante : le Mexique pour l'imagerie (celle de la chaude Amérique latine, coups d'état hebdomadaires, répressions sanglantes et foules bigarrées) ; Cuba pour l'idéologie (le point de vue critique à partir duquel on doit regarder tout ça) ; la France pour la réflexion culturelle (le discours de la Méthode et de l'a-méthode) et les menus plaisirs (la Belle Epoque).

Le film nous raconte l'histoire d'un de ces « Premiers Magistrats » d'Amérique Latine de la fin du siècle dernier (un mixte de Porfiro Diaz et Machado, dictateurs mexicains et cubain, et du général Alcazar de Tintin), dont nous partageons la vie intime et la vie politique pendant trois heures 15 minutes. Pour sa vie intime : une sacrée nature, jurant allègrement, buvant cul sec et pinçant les fesses des religieuses tout en philosophant à ses heures au fond de son hamac. C'est ce qui doit, paraît-il, nous le rendre non caricatural. Littin l'a précisé à la conférence de presse : « je voulais montrer le pouvoir à travers un personnage en chair et en os ».

Pour sa vie politique, l'occasion nous est donnée d'assister à du grand spectacle : fresques de foules, champs de bataille, carnaval, hécatombes des mêmes foules toutes les dix minutes. Aller et retour qui frisent rapidement la répétition compulsive, déjà monotone. Répétition par ailleurs suspecte, à cause de ce qui y pointe d'un goût douteux pour le spectaculaire de la mort massive. D.D.

Molière (A. Mnouchkine)

Sans doute Ariane Mnouchkine a-t-elle eu l'intention de réaliser un film baroque, car tout est décoratif (et d'un pesant) dans *Molière* : les personnages, les paysages, le Grand Siècle... et surtout l'idée que se fait Mnouchkine de l'art théâtral et cinématographique.

Face à la comédie telle que l'a imposée Molière et qui met en jeu (pour dire trop vite) l'inquiétante vérité du langage, Mnouchkine défend l'innoncence décorative et histrionesque de formes artistiques telles que la farce, le carnaval, tout ce qui, selon elle, est loin des mots, ces mots qui, croit-elle, éloignent du corps. Pour A.M., le décoratif est une force subversive, comme veut le montrer une scène où une foule carnavalesque, qui n'avance que par le seul moteur de son être de décor, bouscule un moment l'ordre établi.

Il faut que Molière se plie à son idée. Tant qu'il est enfant (innocent), c'est facile, on peut montrer avec insistance son beau visage d'angelot, mais avec ses débuts à la scène, quelque chose de la réalité de Molière fait résistance. Alors Mnouchkine se venge cruellement en défigurant le visage du pauvre acteur qui devient rouge et grêlé. Sa mort elle-même est détournée : la représentation du *Malade imaginaire* qui l'a précédée se transforme en une danse « primitive et sauvage » et s'achève en une ridicule « course à la mort » où Molière se rend à Mnouchkine contraint et forcé.

Il y a dans tout ceci une haine tenace pour Molière et ce qu'il représente. B.B.

Despair (R.W. Fassbinder)

Dirk Bogarde à nouveau dans le rôle d'un personnage sur le déclin plutôt perturbé (tendance perverse et maniaco-dépressive) : un directeur d'une usine de chocolat dans les années 30, « qui a l'étrange sentiment de pouvoir se dédoubler et se regarder vivre » (Press book). C'est l'ombre de cet homme (qui n'est plus que l'ombre de lui-même) que Bogarde doit en principe interpréter. En vérité il réussit surtout à être le remake de lui-même (depuis *Portier de nuit* et *Providence*, il a déjà tout donné à ce personnage-là).

Il semble d'ailleurs qu'on ne lui en demande pas plus : *Despair* est un film où l'on demande à chacun de refaire ce qu'il a déjà fait sur une autre scène ou dans d'autres circonstances : comédiens, décors, photographie, thème (le double : le film est dédié à Artaud), tics de réalisation.

En fait de dédoublement, c'est une opération comparable à celle de *Providence* qui est ici rejouée, celle de la garantie-qualité toutes catégories. Et comme dans *Providence*, c'est peut-être ce volontarisme de commande qui ramène tous les ingrédiens exposés dans le film à leur poids spécifique, leur seule pesanteur, et dégage essentiellement à la projection une impression de lourdeur extrême. D.D.

La Chanson de Roland (F. Cassenti)

Confirmation pour Frank Cassenti avec *La Chanson de Roland (Marché du film)*. Le réalisateur de *L'Affiche Rouge* confirme ici ses idées et son système, dont le principal effet consiste à brouiller le récit de référence pour le remplacer par le sien. A savoir : le caractère aliénant de la Chanson de Roland et autres chansons de geste du même genre, produits objectifs de l'époque où la bourgeoisie s'apprêtait déjà à supplanter l'aristocratie déclinante.

Aussi, il faut bien connaître la Chanson pour se repérer dans celle de Cassenti, pour apprécier pleinement l'étalage de savoir qu'il exhibe pendant tout le film, s'en souvenir par cœur pour pouvoir suivre les méandres des métaphores, synecdoques, ellipses, condensations, connotations qui structurent le film.

La fiction, réduite à un état carrément squelettique, fait de la figuration pour un exposé magistral. Exposé dont la fonction n'est d'ailleurs pas d'apprendre (sinon il s'agirait simplement d'un film didactique barrant la croyance pour mieux dire son savoir) mais de faire entendre que l'auteur sait. Qu'il en sait long sur la Chanson de Roland (même s'il ne la raconte pas), qu'il sait la situer dans le contexte socio-historique de l'époque (fin du servage, montée de la bourgeoisie), qu'il connaît ses classiques de la représentation moderne (Brecht etc).

Et quand affleure le discours que le film n'ose en permanence pas ouvertement tenir, à travers des bribes de dialogue par exemple, c'est encore pire. D.D.

Accident de chasse (E. Liotanou)

C'est un film soviétique tiré de Tchékhov qui a inauguré la compétition officielle. Il serait généreux de qualifier cette « œuvre » d'académique ou même de scolaire, vu son côté plutôt cancre. A l'évidence ce cinéma soviétique recherche les faveurs du public atlantique : il y a le frais minois de Galina Belaïeva, il y a, plus subtilement, que ce sombre drame tchékhovien, dont le narrateur se trouve être l'assassin, est un récit *à la première personne*. Et cela doit être compris comme l'hyperbole de ceci. L'audace a, hélas, peu impressionné. Cependant il

serait injuste d'en conclure que Liotanou n'ose pas aborder la réalité soviétique. Les insistantes et poétiques allusions à la puissance de l'électricité sont là pour le prouver. Au début du film, l'héroïne, mystérieuse sauvageonne, annonce qu'elle désire être foudroyée aux yeux de tous au sommet d'une montagne; un peu plus tard, dans un Moscou fin de siècle, du temps que la science faisait rêver, elle passe devant une sorte de bateleur qui par la force des mollets actionne un appareil produisant de magnifiques étincelles, le visage ainsi constellé de Galina Belaïeva est du plus bel effet.

S'il est vrai que Lénine définissait le socialisme comme : « les soviets plus l'électricité », alors, quelque chose de l'héritage est sauvegardé. B. B.

Cris de femmes (J. Dassin)

Mélina Mercouri, la Médée d'une troupe de théâtre (en pleine répétition) apprend qu'une femme a tué, comme Médée l'ancienne, ses trois enfants parce que son mari la trompait. Elle va la voir dans sa prison et en ressort très bouleversée par cette mère criminelle, car elle réalise que le théâtre et la vie sont liés ! Les thèmes de la tragédie antique (ici celle de *Médée* d'Euripide) sont donc toujours actuels et vérifiables dans le réel pour une actrice sensible et consciencieuse dans son art !

Cette imbrication théâtre-réel-cinéma nous est assénée par Jules Dassin grâce à un montage parallèle très osé (la Médée du théâtre et la Médée du réel) et grâce à de nombreux hurlements de femmes, comme l'indique le titre du film. Autre aspect un peu lassant : le panégyrique de Mélina Mercouri (pas un seul plan sans Mélina, telle est la devise de Dassin dans *Cris de Femmes :* en costume de scène, de ville, de sport, de soirée, en rires, en pleurs, en insert, en transparence, en reflet, en vidéo même). Mais à force d'accumuler les plans pour montrer que Mélina a le génie de la tragédienne, exerce la fascination de la femme fatale et possède la conscience (de classe) d'une femme moderne, le film va à l'encontre de ce qu'il voulait prouver : le théâtre encombre le cinéma (l'un et l'autre à vouloir être liés s'annulent dans ce film) tout comme les tics du jeu « théâtre » (roulement d'yeux, rictus de douleur contenue) de Mélina Mercouri annulent toute crédibilité en son personnage. D.D.

Les Joueurs d'échecs (Satyajit Ray)

Parmi tous les films vus à Cannes, il en est un dont j'aimerais parler, non seulement pour l'intérêt que je lui porte ainsi qu'au cinéma de son auteur, mais aussi parce que je crains que personne ne le fasse puisque nous n'étions qu'une poignée dans la salle où il a été projeté. Il s'agit des *Joueurs d'échecs,* dernier film, en couleur, du réalisateur indien Satyajit Ray et son premier film en Hindustani, lui qui la plupart du temps tourne en noir et blanc et en Bengali.

Une remarque concernant S. Ray : ce film est son 26ᵉ, et mis à part les films déjà anciens de sa célèbre trilogie *(Panther Panchali, Aparajito* et *Le Monde d'Apu),* presque personne en France n'a pu voir les autres (à l'exception de *The Middleman,* présenté l'an passé à La Rochelle, accompagné d'un document sur Tagore) et par conséquent il y a un malentendu concernant le cinéma de S. Ray, trop simplement identifié aux trois films précités (on oublie par exemple que Ray a récemment tourné un film « noir »).

En 1856, à Lucknow, deux nobles d'un royaume indien passent tout leur temps à jouer aux échecs tandis que le pouvoir est en train de passer aux mains des anglais. Je cite le propos des *Joueurs d'échecs* pour situer d'entrée l'intérêt du film, qui n'est pas pour moi au niveau du sujet et de la métaphore qui s'y trouve, mais parce que cette métaphore concerne aussi le cinéma lui-même : cinéma de l'auteur – monde auquel appartiennent les deux joueurs. C'est donc du cinéma de S. Ray dont je veux parler à travers ce film, particulièrement remarquable sur trois points :

– *Les personnages de la fiction :* en fait quatre personnages, le représentant de la compagnie anglaise des Indes Orientales, le monarque indien et les deux joueurs d'échecs. Le cinéma de S. Ray va d'emblée se définir par rapport aux représentations qu'il donne de ces personnages. Jamais en effet ils ne sont porteurs de plus de sens et d'intentions que ce qu'ils disent ou exposent à notre regard. Aussi, en faisant des deux joueurs les personnages principaux, Ray place son film hors de la perspective d'une analyse historique, puisque ces deux joueurs d'échecs ne sont jamais autres que deux joueurs d'échecs, placés hors de l'Histoire et ne portant pas de charge critique sous-jacente suggérée par l'auteur. Cette autonomie des personnages vis-à-vis du réalisateur est aussi cette part du respect que Ray leur porte, qu'ils soient anglais ou indiens.

– *Le récit :* plus précisément deux récits se déroulent simultanément et parallèlement. Tandis que le prince indien perd inéluctablement son pouvoir au profit de l'anglais, dans l'incompréhension mutuelle la plus complète (1ᵉʳ récit), les deux joueurs d'échecs (2ᵉ récit) vont chez l'un puis chez l'autre et finissent par installer leur échiquier en plein air, tandis qu'une colonne anglaise passe au loin (convergence des deux récits). Rien de plus simple donc. Mais au delà de cette simplicité, la narration de S. Ray fait naître une sorte de synchronisme entre le film et le spectateur. Jamais le film n'a d'avance sur le spectateur, ni le spectateur sur le film. Sans doute est-ce dû à la non-existence de hors-champ narratif. Jamais, comme chez Chaplin par exemple *(Verdoux),* nous ne sommes amenés à nous interroger sur ce qui va se passer, s'est passé, ou se passe ailleurs (dans l'autre récit par exemple).

– *Le plan :* nous nous trouvons dans une situation à peu près semblable à celle du récit. Le cinéma de Ray est un cinéma du champ et pratiquement à aucun moment le hors-champ ne nous appelle. Les personnages sont presque toujours dans le champ et très peu souvent un bruit ou une voix nous parvient du hors-champ. Ceci explique aussi la longueur du plan puisque les personnages – et aussi l'histoire – n'existent que dans le champ.

Le cinéma de Ray est donc un cinéma au temps lent mais aussi un cinéma « à plat », qui nous demande de regarder et d'écouter, ou un chat est un chat et où ce qui est dit est dit. C'est aujourd'hui un cinéma rare.

Peut-être, pour en revenir à cette métaphore, laisse-t-il, incompris, sa place, comme l'indien laisse la sienne à l'anglais ?

Je penserai plutôt qu'il poursuit sa route, indifférent, avec la passion des deux joueurs d'échecs. Le cinéma de Satyajit Ray n'est pas sans me faire penser, sur bien des points, à celui de Straub-Huillet.

Philippe Jalladeau

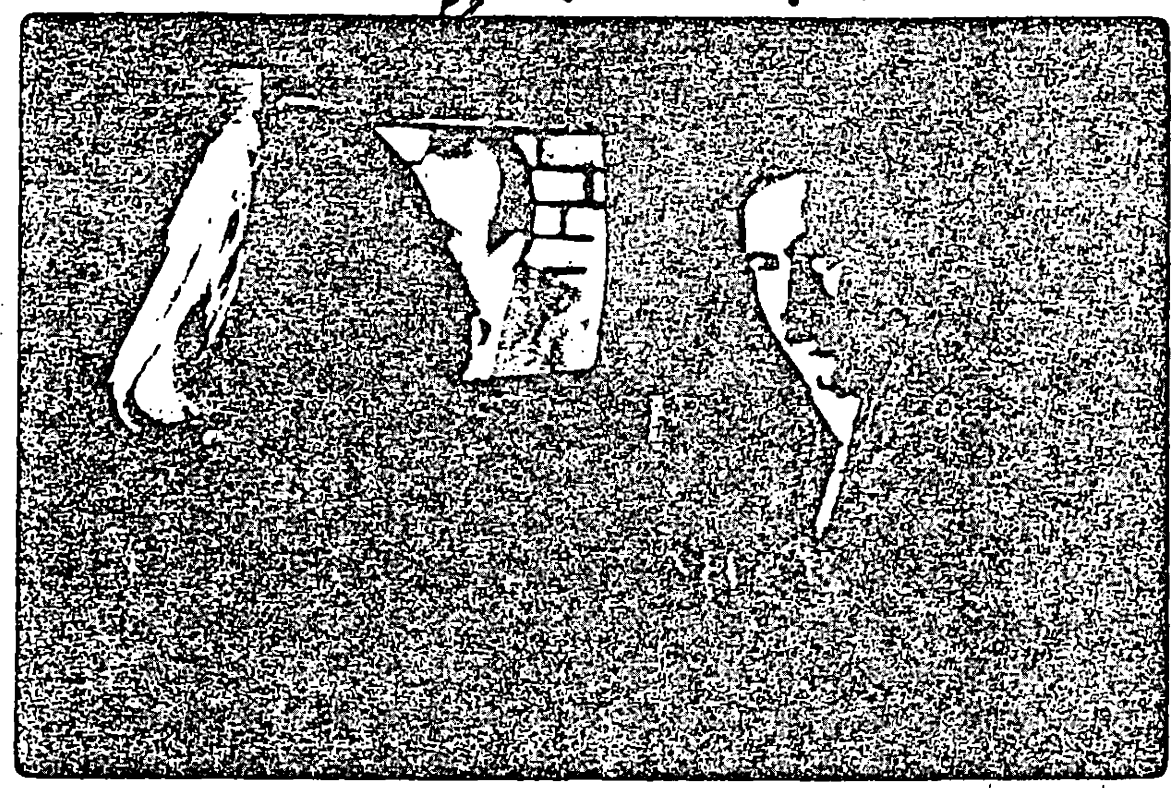
"Comment ça va"
produit par
Anne-Marie Miéville
par: Luc Godard
pour
Sonimage / Bela / SNC

FEMME 1 (suite) ce que devraient faire tes mains. Ben le tragique, c'est que c'est quand même ça du travail manuel.

Ben Marianne, en rentrant, elle sera même contente de faire la lessive ou de faire la vaisselle, ou de coucher son gosse. Au moins, ses mains s'évadent. Elles retrouvent un sens, il [illegible] pas grand mais [illegible] déjà [illegible] ! Journaliste, tu t'occupes d'un journal mais tu peux pas voir, tu veux pas voir, même si tu voulais, tu pourrais pas.

HOMME 1 Ben [illegible]

FEMME 1 Comment ça s'imprime dans la mémoire, et comment



place. Et peut-être de désirer le fascisme, c'est avoir peur de perdre sa [illegible] [illegible] [illegible] yeux.

OFF 2 D'ailleurs, c'est ce qui est terrible en disant par rapport au Portugal, c'est qu'on sent très bien que ça peut basculer... parce que, parce que les gens qui sont derrière nous regar-

How it works from the input to the output of a printing machine carrying news into Portugal into France

CRITIQUES

COMMENT ÇA VA
(J.-L. GODARD, A.-M. MIÉVILLE)

Ce qui me reste, curieusement, d'un film que tous les critiques ou presque se sont accordés à trouver didactique, c'est la sensation de la narration retrouvée, inscrite dès le premier plan, avec la caméra à l'intérieur de cette voiture qui parcourt les rues de la ville, pas retrouvée au sens d'une retrouvaille avec le passé, mais comme on dit de quelqu'un qu'il a retrouvé la parole, ou quelques gestes perdus, en repartant des rudiments, en recommençant par nécessité.

La narration retrouvée, c'est par exemple ce plan qui reviendra plusieurs fois dans le film d'un homme qui traverse une place, au petit matin, et la voix de cet homme, en off, à l'imparfait. Des plans comme ça, il n'y en a pas beaucoup, mais ils reviennent, de loin en loin, comme des bouffées de fiction et suffisent à donner au film une perspective et une temporalité narratives, à faire récit. Du coup, *Comment ça va* est un film que l'on croit pouvoir raconter mais on s'aperçoit vite, à essayer, que c'est à peu près impossible et que ce que l'on raconte c'est un autre film, un peu bête et un peu lourd, qui serait comme un photomaton de celui de Godard-Miéville, et qui échoue à dire l'essentiel de ce qui nous reste du film, par exemple le regard du journaliste qui hésite sans répit entre l'image du téléviseur et cette femme hors-champ qui lui parle, l'intermittence et le battement de ce regard, ou encore la façon très particulière qu'a cet homme de débiter sa parole en petites émissions compactes, comme autant de rubans d'étoupe à colmater du doute, à parer à l'ébranlement qui semble lui venir de ce visage dont il ne peut détourner longtemps son regard (et que moi, spectateur, je ne verrai jamais), autant que de ce que lui dit cette femme à la bouche d'ombre ou des images qu'elle lui montre.

Tout se passe comme si cette narration retrouvée, élémentaire, erratique, nous laissait l'illusion d'une possible familiarité avec ce film, le temps d'un plan jouant du souvenir de l'effet-cinéma, celui d'une jeune femme au téléphone ou encore celui de l'intérieur du bar avec le verre de menthe à l'eau au premier plan, comme si une petite musique très ténue et très lointaine mais assez proche par là-même de notre nostalgie de cinéma suffisait à restaurer, quelque part, le spectateur du plaisir et du leurre, celui-là même qui était exclu, radicalement, de *Numéro deux*, de son écran troué et mortel.

Comment ça va n'est pas le film de l'intolérance absolue, il est d'un peu avant ou d'un peu après le cinéma de blocus, réfractaire à toute demande de l'autre, qui ne peut se constituer qu'à être intransigeant et s'en démarquer radicalement. C'est sans doute pour cette raison qu'il n'a pas le tranchant de *Numéro deux* et d'*Ici et ailleurs*, où le spectateur ne peut jouir vraiment que de sa propre exclusion et du refus absolu du film à le prendre en compte comme demande.

Comment ça va donne l'illusion de laisser quelque prise à cette demande du spectateur, *un film entre l'acteur et le spectateur, entre l'actif et le passif*, comme le marque une dernière inscription, mais aussi bien entre un fils et son père, entre un homme et une femme, entre le bourreau et la victime (une autre inscription électronique nous avertissait, en début de film, que *le langage c'est l'endroit où le bourreau transforme la victime en un autre bourreau*, maxime programmatique où peut se lire la préoccupation majeure de Godard-Miéville par rapport à leur pratique et à leur pouvoir de cinéastes). De cette position entre l'acteur et le spectateur, entre l'actif et le passif, témoigne le principe même de la fiction, le dispositif de l'énonciation qui ressemblerait plutôt à celui de l'analyse qu'à celui du didactisme.

Dans *Ici et ailleurs* les images qu'il y avait sur l'écran étaient celles dont parlaient, off, la voix de l'homme et la voix de la femme mais jamais leur image à eux qui restaient ainsi, pour le spectateur, dans un autre lieu, un peu au-dessus du film, à la fois protégé et hétérogène par rapport à la chaîne des images, quelque chose comme le dernier retranchement de l'énonciation, en ce qu'il aurait barre sur le film et un peu trop, sans doute, sur le spectateur.

Comment ça va, d'une certaine façon, retourne un peu ce dispositif, recule d'un cran supplémentaire l'emboîtement des chaînes d'énonciation : les images dont on parle; les voix qui en parlent; mais encore une mise en images de ceux qui en parlent. Cette base fictionnelle minimale, inaugurant le film (*un homme a communiqué avec une femme pendant le travail*) suffit à ce que l'échange de paroles entre le journaliste et la femme oscille sans cesse, pour le spectateur, entre un effet de voix-off surplom-

bante (et l'énonciation est alors assez proche de celle d'*Ici et ailleurs*) et un effet-personnage (l'énonciation dominante est alors du côté de la fiction, et le spectateur se trouve décalé, en recul, dans un autre type d'attention et d'écoute par rapport à ce qui peut se dire et qui relève, plus ou moins, du matériau de la fiction). De la femme, dont on ne verra jamais le visage, on peut dire qu'elle est quelque part, entre le spectateur et l'acteur, dans une position qui rappelle celle de l'analyste, ni tout à fait in, ni tout à fait off, à la fois dans le champ et hors représentation, quelque chose comme un tiers-témoin entre le spectateur et le personnage (*ce n'est pas moi qu'il faut regarder,* dit-elle au journaliste, *c'est les images*) et c'est de cette position, plus que de son discours, qu'elle semble tenir sa force d'ébranlement dont l'effet perceptible, dans la fiction, sera de mettre en crise quelque peu l'identification massive de son interlocuteur à son rôle de journaliste communiste sans questions sinon sans problèmes.

Comme toujours chez Godard, elle est à prendre au pied de la lettre, l'expression selon laquelle *on ne veut pas voir quand on a peur de perdre sa place* et elle vaut ici pour la place du spectateur. C'est très exactement un film à embrayage différentiel où la fiction retrouvée ne vaut que d'être aussitôt perdue, un film qu'on regarde et qui nous regarde, un film entre captation et exclusion, où la place du spectateur doit être sans cesse risquée.

Il a beaucoup été question de didactisme à propos de *Comment ça va.* C'est quand même curieux cet entêtement à se trouver une bonne place et il en est peu d'aussi confortable que celle de l'enseigné, une place de tout repos, même si certains critiques font semblant de rechigner mollement, pour la forme. Curieux ce refus d'écouter ce que le film nous dit clairement, qu'il est un film *entre,* c'est-à-dire forcément autre chose qu'un film *contre* ou qu'un film *sur*. Ça devrait pourtant être une évidence que Godard n'a rien à transmettre ni à enseigner, pas plus sur la photo que sur autre chose, qu'il a abandonné depuis longtemps toutes les garanties du discours de savoir, que sa parole est la moins protégée et la moins transitive qui soit, tout le contraire précisément de la parole didactique. Ça fait pourtant un bon bout de temps qu'il brouille les pistes toutes tracées de la bonne communication, transparente, sans bruits, celle du cinéma dialogué, de la télévision, du pédagogisme généralisé, ça fait longtemps qu'il casse les slogans et les phrases, que dans le son de ses films ce n'est plus le sens qui commande (*le sens, c'est le chef d'une phrase*), qu'il traite les mots et les lettres comme des représentations de choses, qu'il arrête le flux des images.

Si Godard part d'une image *« comme la science part des atomes »* avant de *« simplement rapprocher deux images simples »*, cela n'a rien à voir avec un quelconque traitement de maîtrise où l'image devrait bien finir par s'effacer; par se faire oublier pour que l'on puisse parler sur son dos, et on sait combien la photographie a bon dos lorsqu'il s'agit de la faire parler. Ici au contraire, les images s'entêtent à revenir à la surface du film, à se superposer, et cette obstination prend des allures de piétinement. Le film n'avance rien à propos de ces photos, c'est peut-être pour ça qu'il donne l'impression de ne pas avancer, alors qu'en même temps, pourtant, ça va très vite, ça se déverouille de partout, ça travaille dans toutes les directions mais pas au grand jour, un peu au-dessous du niveau habituel de la communication, entre chien et loup, du côté du préconscient. Ce qui est à la fois très étrange (un film météorite) et en même temps, quelque part, tout à fait familier, c'est la façon dont les mots et les images, dans ce film, arrivent à la surface (ou y remontent), s'y maintiennent de façon têtue et précaire avant de basculer, sans raison apparente, de l'autre côté de l'écran, un peu comme cela se passe entre veille et sommeil, et qui tient à la fois du ressassement (ce sont les mêmes images, un peu obsédantes qui reviennent) et de l'association d'idées : il y a là comme une pulsion répétitive et obstinée à rapprocher deux images, deux gestes, deux existences, deux mouvements, tout en sachant très bien que l'on n'y parviendra jamais tout à fait, que c'est impossible, mais avec la conviction que c'est entre les deux, en tout cas, que se trouve l'enjeu de ce travail obstiné, préconscient.

Et si c'est le film le plus juste qui soit sur les images, c'est précisément qu'il n'en dit rien qui pourrait relever de la naïveté didactique ou de la théorie, toujours un peu bête, mais qu'il réussit (et c'est sans commune mesure avec le travail d'un film qui ne serait qu'intelligent) à rendre compte de comment ça circule vraiment, les images, la photographie, entre chien et loup, sous la communication.

Alain Bergala

RÊVE DE SINGE
(MARCO FERRERI)

On est presque obligé de rappeler, aujourd'hui, qu'avant *La Grande bouffe* (film avec lequel il accède à la scène des media), Marco Ferreri a fait une bonne dizaine de films : si elle prenait le temps de cerner l'évolution de ce cinéaste à travers tous ses films, de voir ce qui se répète, de façon têtue, obsédée, de film en film, de percevoir les tours de vis supplémentaires qu'il donne à sa problématique depuis qu'il a atteint une certaine notoriété, la critique n'aurait pas mis près de dix ans avant de le consacrer « auteur ». Ferreri a, depuis longtemps, du talent *et* une problématique. S'il le fallait, *Rêve de singe,* après *La Dernière femme,* en donne une fois de plus la preuve.

Marco Ferreri serait, paraît-il, un cinéaste visionnaire. Le premier plan de *Rêve de singe* – où Depardieu tire une langue verte et porte un tee-shirt sur lequel il est écrit : « I survived » – connote plutôt l'idée d'une auscultation, d'une anatomie ; il y a peu de cinéastes qui, comme lui, scrutent l'homme avec une telle constance (à peu près la même interrogation dans tous ses films), dans un procès d'écriture cinématographique aussi moderne.

Mais visionnaire, s'agissant de Ferreri, ne suffit pas ou prête à confusion. Il est autant visionnaire du passé (il peut s'intéresser au passé mais il ne s'enferre pas dans l'histoire), en accrochant plutôt la préhistoire (système de régression), que du futur (il s'intéresse à l'avenir sans faire de la science-fiction), tout en inscrivant ses préoccupations dans un présent du lieu, du décor, tout en donnant à son cinéma une signification incontournable : réflexion sur l'artiste, sur le cinéma comme media.

Ferreri est, véritablement et au sens plein du terme, un cinéaste contemporain. Mais de quoi ?

C'est là sans doute qu'existent de multiples ambiguïtés. De tout ce qu'on entend ou lit à propos de ce cinéaste, il ressort les thèmes classiques : où va l'homme ? Où va le monde occidental ? Qu'est-ce que la civilisation ? Est-ce la fin de quelque chose, du couple ? etc... On a trop tendance à faire de Ferreri le porte-parole, la voix amplificatrice d'un discours un peu trop connu : à force de prendre le mot visionnaire au pied de la lettre, ce que fait la quasi totalité de la critique, entraînant la réflexion



Rêve de singe

et l'évaluation du travail de ce cinéaste dans une impasse. Visionnaire ne veut pas dire obligatoirement porteur d'un message transcendantal, d'une conception du monde surdéterminante, d'une vision apocalyptique d'un holocauste imaginaire. Il ne faut pas chercher chez Ferreri l'idée d'un surmoi, ni tenter de rabattre son travail sur un terrain connu (1).

Dans *Rêve de singe*, s'il est bien question de l'homme (il n'est question que de ça), c'est toujours de l'homme au singulier : l'homme sans le social, sans le groupe, l'homme biologiquement parlant – ou plutôt ne parlant pas, jactant, piaillant, éructant, babillant, faisant de sa langue un babil répété, à la remorque du discours d'un autre qui est la femme – ou l'homme comme cas d'espèce, comme « fait social ». Par contre il est bien moins question du social, du « contexte » ou de la « crise », d'une quelconque annonce ou trace de sociologisme, bien entendu à base de marxisme, qui s'évertuerait à produire les éléments d'analyse nécessaires au spectateur de cinéma, réconforté à l'idée d'un usage possible, facile, des grands signifiants d'aujourd'hui, proposés par tout cinéma d'auteur digne de ce nom. Les mêmes signifiants que la critique prête, affuble, un peu naïvement, au cinéma de Ferreri.

A la sortie de *Rêve de singe* (et du fait de sa sélection officielle à Cannes), on assiste à une opération assez classique, de pure inflation, qui consiste, dès qu'un problème vous dépasse, à l'enfermer dans un cadre plus général, dont les termes sont plus connus, parce qu'ils font partie d'un « discours de la crise », du genre de ceux que les media ne se font pas faute d'agiter ou de faire circuler : ainsi se met en place un discours majoritaire, ainsi on crée une catégorie de plus, on enferme un auteur sous une étiquette « publique », on arrondit les angles, on émousse la force ou le tranchant, la virulence d'un propos singulier, l'œuvre devient copie conforme du discours mediatique.

Pourtant, je n'emploie pas le mot « récupération ». Ferreri est un cinéaste à propos de qui ce mot n'a strictement aucune valeur : tout simplement parce qu'il a toujours une longueur d'avance sur ce discours majoritaire, qu'il a, visiblement, de film en film, plaisir à narguer.

Si nous sommes bien à l'heure des media (donc des discours « moyens »), Ferreri a l'intelligence d'en inscrire une des lectures possibles, en la tournant en ridicule : il ne joue pas à l'auteur maudit, à l'artiste qui mimerait une opposition aujourd'hui désuète entre « artiste incompris » et « discours majoritaire ». Cette opposition est inscrite dans *Rêve de singe*, dans la figure de James Coco (le directeur du musée), maître ridicule dans un rôle d'artiste réfugié dans la Rome antique, dont le masque brûlera sous les flammes de ce « compromis historique » dont Ferreri pense sans doute qu'il illustre bien la situation moderne du créateur : maître ridicule, bouffon.

Si cette figure est inscrite dans *Rêve de singe* (la fin du discours sur l'Art), ce n'est pas sans un brin de nostalgie, de façon à la fois sentimentale et légèrement narcissique, que Ferreri la suggère. L'artiste porte un masque qui ne brille plus, mais qui brûle.



Rêve de singe

Dans des propos tenus dans les *Cahiers*(2) à la sortie de *La Dernière femme*, l'auteur se définissait comme un cinéaste destructeur ; sans doute voulait-il parler de la destruction de cette métaphysique-là de l'artiste et de sa « vision ». Parce qu'il n'est plus certain que le travail artistique puisse encore échapper *historiquement* à cette mise au pas qu'impose la reproductibilité des discours, à cette fabrication instantanée des légendes qui soulignent, englobent, annulent les images qui jaillissent encore de l'imagination des cinéastes.

Quand je dis que Ferreri est un cinéaste contemporain, j'entends qu'il fait un cinéma à cheval sur cette contradiction, et que cela l'oblige, d'une certaine manière, à faire un *cinéma de la régression*. D'où, à son sujet, l'effet de scandale (on se souvient de *La Grande bouffe*, un des rares films qui cliva à l'intérieur du public de cinéma), qui n'est que le symptôme d'une régression à laquelle le public de cinéma d'aujourd'hui, en général le plus cultivé car c'est celui que vise Ferreri, souvent bien pensant, et aimant le progrès, la culture, résiste, a du mal à se résoudre.

J'ai commencé par dire que Ferreri avait une carrière cinématographique bien avant que d'être reconnu comme auteur par la critique. Ce n'est pas seulement pour lui rendre hommage.

Plus importante est l'idée de *répétition*, de retour en arrière. Chaque nouveau film de Ferreri englobe, cite une partie du précédent ; ses scénarios forment des boucles, accrochées les unes aux autres, tressées, accolées, et dont la corde (le scénario unique) ferait un cercle qui ne se bouclerait jamais. Ferreri se situerait dans un double mouvement de régression et d'évolution, de dépassement : ce qui rejoint bien évidemment le « contenu » de ses films, centré sur la procréation, les rapports parentaux, la différence sexuelle et l'animalité, etc..., par un effet métonymique entre forme et contenu.

Comme si chaque film de Ferreri était l'enfant monstrueux d'une mère anormale (en l'occurrence un cinéaste, un artiste) et le frère d'un autre qu'il viendrait « singer », jumeau et pourtant méconnaissable : les films de Ferreri ont un rapport de lignage entre eux, ils forment une portée, si l'on veut intégrer la référence animale dans cette métaphore (la comparaison n'est pensable qu'avec un autre cinéaste pervers, à savoir Eisenstein).

Ce qui implique deux choses ; l'une qui est que son cinéma pivote autour de thèmes obsessionnels, toujours répétés de film en film, ne recoupant pas l'idée de découpage scénarique, sous des formes différentes mais autour du même noyau symbolique, du même foyer, et qui obligerait Ferreri à *réinventer* tout son cinéma à chaque nouveau film (s'il y a bien une économie de la pulsion, au cinéma cette économie implique aussi l'idée de gâchis) : re-création de tout son univers, mise en marche de

toute la machine (on verra plus loin qu'il s'agit aussi de toute la machine cinématographique) pulsionnelle qui est la sienne.

L'autre idée en découle naturellement, à savoir que le scénario, comme unité classique de récit, élément ou structure à partir desquels se pense une mise en scène ou une mise en images, se trouve être pulvérisé, disloqué sous l'effet d'un découpage proprement lié au fantasme ou à la pulsion (comme chez Eisenstein). Chez Ferreri, le scénario, c'est avant tout le montage de la pulsion, l'organisation diachronique des séquences pulsionnelles selon un réglage alternant les moments forts autour de ce foyer symbolique que constituent les thèmes ferreriens, et d'autres moments plus proprement liés à une écriture poétique, métaphorique, ou allégorique, le tout sur fond d'un décor dont on se doit de remarquer l'importance.

J. Narboni avait tout à fait raison quand il remarquait, dans son article sur *La Dernière femme*(3), l'absence de scène d'exposition « sociale ». D'une certaine manière, le décor (comme élément de base du scénario) fait irruption, s'impose dans le jaillissement du fantasme, sans pour autant échapper à un certain principe de réalité. Le décor chez Ferreri est un bout de réel tombé dans le fantasme, dans l'imaginaire. Il est pour ainsi dire un bout de repérage chû dans la fiction. On se souvient de l'admirable utilisation du trou des Halles dans *Touche pas la femme blanche*, de Créteil dans *La Dernière femme*. Dans *Rêve de singe*, il s'agit de New York, d'un coin assez pauvre de la ville, avec une sorte de plage immense, du côté de l'East side, où visiblement il se construit ce qu'il y a de plus massif et de plus représentatif dans l'architecture moderne des métropoles occidentales (et la vue sur les tours géantes du World Trade Center renvoie à un contre-champ ahurissant, vide, proprement lunaire, à connotation cosmogonique). Il reste qu'avant la construction à venir de ces mêmes tours aperçues en arrière-fond, le lieu proprement dit fait aussi penser à quelque terrain vague si souvent vu dans le cinéma néo-réaliste italien, et post néo-réaliste, dans *Mamma Roma*, par exemple. N'y a-t-il pas, là, de l'inscription vraie, quelque chose qui retrace l'itinéraire du cinéaste italien qui filme New York *dans ce qu'il a de moins typique* (Ferreri prend, pour employer une métaphore sportive, N.Y. à contre-pied), et recrée, à l'image, dans le plan, outre les conditions de son itinéraire (de sa transplantation), l'illusion d'un référent autre ? Double unité de lieu : New York comme cité futuriste (et qui pour un Européen fait « science-fiction », cf. Akerman ou Wenders), et New York comme lieu d'un drame « à dimension européenne » (suicide de Mastroianni, figure de l'intellectuel transplanté), en un mot à dimension d'artiste, à dimension humaine.

Pour Ferreri, il s'agit – comme pour le trou des Halles – de faire vivre un lieu dont on sait qu'il va changer, disparaître bientôt, qu'il est en passe de devenir autre chose sous les coups du progrès de la civilisation, en en faisant une image, en y déroulant une fiction : c'est autant la *dernière image* avant qu'un lieu ne meure, ou la *première image* d'un lieu qui commence à vivre (d'où cet effet science-fiction, cosmogonique : progrès et régression, intimement liés), où les personnages sont à la fois les derniers hommes d'un monde, et les premiers d'un autre qui commence à naître. Ou l'inverse.

Le décor chez Ferreri n'existe pas, il n'est qu'un bout de réel badigeonné par la fiction cinématographique, recouvert, mais il garde sa signification propre, que Ferreri se contente de fixer une fois pour toutes (le cinéma archive quelque chose du réel) par une image.

Mais l'inspiration de ce cinéaste ne vient au point précis où l'imaginaire se noue dans une fiction qu'à partir du moment où un lien est fixé, planté cinématographiquement. C'est pourquoi, le décor est souvent l'unique idée « scénarique » chez Ferreri (ce décor est déjà le lieu d'une fiction « architecturale » : un architecte bâtit un monde, en détruit un autre), la force de sa mise en scène consiste à y planter le fantasme. Le cinéma d'aujourd'hui en est, pour l'essentiel, à l'ère de la reproduction : il se cite lui-même, il se caricature. Quoi de mieux, pour en rire, que citer ce qu'il y a de plus caricatural dans le cinéma hollywoodien : *King Kong*.

Cette utilisation d'un matériau de l'imaginaire provenant d'un autre territoire imaginaire (symbolisant Hollywood, le cinéma du gadget), une fois dit qu'elle permet à Ferreri de faire, ce qui est indéniable, des plans d'une grande beauté, je ne pense pas qu'il faille trop la tirer du côté du simulacre, d'une lecture à la Baudrillard. Si de toute évidence Ferreri a le génie du publiciste, il n'y a pas là qu'un effet de clin d'œil ou de modernité. Ce qui importe, c'est que les yeux des personnages qui découvrent l'immense corps du singe jonchant la plage new-yorkaise, Lafayette (Depardieu), Luigi (Mastroianni) et leurs amis, portent un regard naïf, un regard d'enfant (un regard pervers) : c'est un regard « première fois », le contraire du regard culturel ou du regard qui porte discours – ce regard qui n'existe plus au cinéma ; comme le regard des enfants, au stade le plus proche de l'état animal, au moment du babil où le langage ne fait pas encore la différence entre le mot et la chose, ou celui des êtres qui découvrent un territoire (l'imaginaire et peut-être le cinéma) non contaminé par « l'homme social ».

Serge Toubiana

1. Je ne peux m'empêcher de tenter un rapprochement avec Godard, car le travail de ces deux auteurs, quoique s'opérant à partir de conditions très différentes, a ceci de commun qu'il s'emploie à *décevoir* la conception humaniste de l'art, de l'artiste comme visionnaire, la lecture (idéologique) immanente à l'œuvre. Tous deux travaillent d'abord avec des images, ensuite avec des discours, des constructions, des logiques ou des paradoxes. Mais les images construisent d'abord, les discours s'agencent dans un deuxième temps, en superposition ou en parallèle par rapport aux images.

Les positions sont différentes, *topologiquement* : l'un s'est éloigné de l'art cinématographique, tel qu'il est conçu globalement, pour se réfugier dans la vidéo, l'image électronique, ou la commande TV (la régression se renverse et va de pair avec l'idée de progrès technique : faire des images avec d'autres moyens techniques et pouvant déjouer le discours critique actuellement en place), l'autre est en pleine possession des moyens techniques (économiques, de production) de la machine cinématographique qu'on lui a enfin confiée. Mais tous deux mettent en branle, à chaque film, toute la machine de leur cinéma.

Et si la critique s'emploie à enterrer le travail patient du premier (à chacun des nouveaux films de Godard, on entend de ci de là l'annonce d'un déclin d'abord, puis la fin d'un grand cinéaste, avec en fin de compte la volonté farouche de le mettre au chômage, de faire en sorte qu'il se taise : silence quasi général sur *Comment ça va*, film, pourtant, d'une rare intelligence, d'une rare actualité), si elle ne peut s'empêcher de glorifier hâtivement le travail de l'autre, de le porter aux nues pour mieux n'en point parler (ou n'en parler que sur le mode publicitaire), c'est qu'elle s'emploie aussi à faire le cache sur cette double position de solitude à partir de laquelle tous deux travaillent aujourd'hui dans le cinéma. Solitude qui leur sert à narguer le discours majoritaire, à débusquer toute doxa.

2. *Cahiers du Cinéma* N° 268-269, p. 66.

3. *Cahiers du Cinéma*, N° 268-269, p. 55.

RÊVE DE SINGE (1 h 53 mn). *Production :* Giorgio Nocella, Maurice Bernart, Yves Gasser et Yves Peyrot. *Sujet :* Marco Ferreri. *Scénario :* M. Ferreri et Gerard Brach (et Rafael Azcona). *Photographie :* Luciano Tovoli. *Musique :* Philippe Sarde. *Décors :* Dante Ferretti. *Son :* Jean-Pierre Ruh et Luis Jimel. *Montage :* Ruggero Mastroianni. *Interprétation :* Gérard Depardieu, James Coco, Marcello Mastroianni, Géraldine Fitzgerald, Gail Lawrence.

VIOLETTE NOZIÈRE
(CLAUDE CHABROL)

Bien que le film n'en fasse pas son sujet et ne le mentionne, par un commentaire, qu'à la fin, c'est sans doute dans *l'Affaire* Nozière le caractère d'exception historique et le défi qu'elle porte à la logique commune qui a d'abord attiré Chabrol. Bizarrerie historique en effet que cette aventure d'une parricide ayant reconnu son crime, graciée par un premier chef d'État, dont un second réduisit la peine et qui, sous un troisième, se vit purement et simplement libérée puis *réhabilitée*. Mais sans doute un autre aspect devait ravir un cinéaste que ses goûts portent aux paradoxes et aux détraquements d'évidences : l'évolution on ne peut plus édifiante de l'intéressée, de celle qui, célébrée par les surréalistes pour avoir tranché le « nœud de vipères » du lien familial, fut gagnée par la piété, épousa le fils du greffier de la prison et lui donna cinq enfants tandis qu'ils géraient tranquillement leur petit commerce. Le crime sans doute intéresse Chabrol, mais comme une possibilité toujours liée à l'insignifiance et à l'ordre le plus banal, sans cesse menacé d'être résorbé par eux, non comme rayonnement glorifiant. Et l'on peut supposer que ce n'est pas sans une secrète jubilation que l'auteur lui-même retrace, dans le commentaire final du film, l'histoire de ce que d'autres sans doute, mais certainement pas lui, perçoivent comme un reniement désolant et un affreux retour à la conformité sociale. Chabrol a certainement plus d'affinités avec un personnage comme Landru (auquel il a consacré un film) – confondu par la police pour avoir, dans sa folle méticulosité, noté sur son carnet de dépenses le prix d'un aller-retour en train pour lui-même et d'un aller simple pour chacune de ses victimes – ou Violette Nozière – qui rêvait d'aller aux Sables d'Olonne en Bugatti avec un homme qui lui parlerait d'amour – qu'avec les sœurs Papin par exemple, auxquelles, presqu'à la même époque, le massacre effrayant qu'elles perpétrèrent confére sans doute à ses yeux de trop éclatants prestiges. Si le crime, pour Chabrol, a partie liée avec la plus extrême banalité, ce n'est pas, selon une formule aujourd'hui usée, parce qu'il existerait une « banalité du mal », ni à cause d'une ambivalence essentielle de la personne humaine (en quoi, contrairement à ce qui se dit, il est rien moins qu'hitchcockien), mais parce qu'il croit profondément à la fortuité et à la contingence, à la possibilité toujours menaçante, dans une vie, de l'acte qui ferait que brusquement, à tel instant, quelque part, *ça cesserait de ne pas être crime* (1). En quoi Chabrol aurait pu faire de son œuvre ce à quoi Cayatte échoua toujours, une machine de guerre contre l'idéologie judiciaire, laquelle se fonde au contraire (en dépit de ses réajustements « scientifiques » modernes, et par le biais de la notion d'*antécédent*) sur les postulats de l'identité globale de la personne à elle-même, de la permanence et du déterminisme. Il ne faut jamais oublier sur ce point *Les Bonnes femmes*, ce film admirable, doublement travaillé par la fascination du crime : en son centre sous la figure de la vieille caissière gardant jalousement son mouchoir trempé dans le sang du dernier condamné à mort qui fut exécuté publiquement, et à sa périphérie sous celle du mystérieux motard soumettant sans répit à son observation la morne activité des vendeuses.

Les raisons qui ont fait apprécier *Violette Nozière* par la critique sont (c'est un autre paradoxe sans surprise) celles-là mêmes qui avaient servi autrefois à stigmatiser *Les Bonnes femmes*. Ce qui avait été dénoncé comme impassibilité méprisante du cinéaste, froideur d'entomologiste, retrait hautain d'artiste ou fascisme latent, est devenu aujourd'hui volonté louable de ne pas interpréter, description objective de conduites, distance (brechtienne?), refus du psychologisme, observation minutieuse de comportements, voire respect tout moderne du droit des personnes au secret. C'est sans doute vrai, et Chabrol se refuse constamment à expliquer Violette, mais le refus des motivations tel qu'il opère dans ce film est foncièrement différent du *trouble apporté dans l'ordre logique* tel que le manifestait, pour le citer encore, *Les Bonnes femmes*. Et c'est là selon moi ce qui fait de *Violette Nozière*, malgré de réelles beautés, un film non seulement inférieur à l'ancien (ou aux *Godelureaux)*, mais parfois, et à l'encontre même de son projet, *quand même explicatif*. Pourquoi?

Il existe un petit livre de Jean Paulhan intitulé *Les Causes célèbres*. Il s'agit d'une vingtaine de textes courts, insaisissables à force de clarté et de précision, en forme d'apologue mais d'apologue sur rien, de fables sans moralité ou, pire encore, indifférentes à la morale qu'elles porteraient, de démonstration dont la conclusion et même l'objet se dérobent, textes profondément troublants pour le lecteur dans leur capacité à *tourner court*. Bien entendu, tous ces textes, sauf un, sont étrangers à ce qu'on entend généralement (judiciairement, journalistiquement parlant) par « cause célèbre ». L'explication du titre est donnée par un exergue emprunté au « Manuel de Physique à l'usage des gens du monde » (Paris, 1783) : *« Nous autres physiciens avons coutume de nommer « causes célèbres » celles des causes que nous décelons dont l'effet est paradoxal ou du tout inattendu »*. Un seul de ces textes, ai-je dit, se réfère à une cause (entendons à un procès) célèbre, et il est précisément consacré à Violette Nozière (il n'y est d'ailleurs nullement question de crime ou de procès, mais de ses aventures sexuelles de jeunesse).

La « célébrité », si l'on peut dire, consiste donc en une discordance, une dysharmonie entre la cause et l'effet, génératrices d'un trouble logique. Si par ailleurs, comme on l'a écrit et récrit ici, il n'y a de cause que de ce qui cloche, on peut dire que d'une certaine façon toute cause est célèbre, ou, pour reprendre les termes d'un article de Chabrol fort connu, qu'il n'y a pas de grand ni de petit sujet (« en vérité », ajoute-t-il « il n'y a que la vérité »). (2) Soit. Mais de la « célébrité » elle-même, quelle sera la cause, qu'est-ce qui, au cinéma, en rendra compte et comment? Tout le problème est là.

Chabrol, dans *Violette Nozière*, entend ne pas se prononcer, ne rien expliquer. Pour cela, il met en place et suggère toutes les interprétations possibles des motivations et du comportement de Violette, et, faisant fi de toute exactitude historique, aussi bien anciennes que modernes. En même temps, il porte la suspicion, sinon l'ironie, sur chacune d'elles. Qui est Violette? Une mythomane et une perverse, comme l'affirme son médecin? La syphilis dont elle souffre est-elle congénitale ou acquise? Son tourment est-il lié à l'absence de son vrai père? A-t-elle essayé d'assassiner son beau-père et sa mère, ou voulait-elle épargner celle-ci? Est-elle une figure admirable, et saluée comme telle par les surréalistes, d'un défi lancé à l'ordre familial bourgeois? Préfigure-t-elle, par son audace, ses initiatives et sa lucidité détachée à l'égard des médiocres partenaires qu'elle se donne, l'« émancipation » des femmes? L'horreur du sexe et la frigidité qu'elle manifeste, au delà de ses aventures, sont-elles causées par les pénibles ébats érotiques de ses parents, que l'exiguïté du logement familial la forçait à entendre, parfois même à entrevoir? N'est-elle qu'une « bonne femme » éprise d'un gigolo d'extrême-droite, et tuant pour se procurer l'argent nécessaire à l'entretenir? Ou bien au contraire une préfiguration du progressisme tiers-mondiste amoureux (elle couche avec un Noir qui s'avérera le seul personnage sympathique de la question)?



Violette Nozière

Le film fait se succéder les explications plausibles et les amène à se contredire l'une l'autre, comme Violette aligne dans la fiction, inlassablement, les mensonges, en intercalant parfois entre eux peut-être une vérité, elle-même emportée dans le mouvement généralisé de suspicion. D'où vient alors que toutes ces explications, loin de s'annuler et de procurer l'impression d'un vide et d'une absence, finissent par constituer au contraire la figure, certes hétérogène, mais en tout cas consistante, vague et massive, d'une *cause-tout-de-même?* Peut-être de ce que le film fonctionne un peu à la manière des scènes de procès dans les films américains où, après une intervention d'avocat ou de témoin jugée intempestive, le président du tribunal demande aux jurés de ne pas tenir compte de ce qui vient d'être dit, personne évidemment, et le spectateur moins que tout autre, n'étant dupe de cette injonction. De la même façon, le film de Chabrol n'avance pas comme une machine à produire de l'oubli, mais comme stockage de mémoire. C'est, selon moi, que Chabrol, qui à l'époque des *Bonnes femmes* se moquait complètement de la notion de *contexte*, maintenant y croit (du moins, un peu). Dès lors qu'un film se refuse à proposer un ordre de causalité simple et linéaire (comme c'était le cas par exemple d'un certain cinéma américain), dès lors qu'il veut jouer de l'ambiguïté et de l'indécidable mais sans pouvoir faire se détruire l'une l'autre les causes qu'il propose, c'est le *contexte* général comme bouche-trou, comme ersatz de cause qui se met à consister. Ainsi se font les fictions de gauche, ainsi disparaît la « célébrité ». Ce passage du trouble introduit dans l'ordre des causes (qui caractérisait ses premiers films) à la notion de contexte social, on peut sans doute le dater chez Chabrol du moment où, comme il le déclarait un jour dans *L'Humanité*, il estima que la lutte de classes n'était peut-être rien d'autre que la continuation sous d'autres formes du conflit du Bien et du Mal. Chabrol en effet, je l'ai dit plus haut, n'est pas selon moi un cinéaste hitchockien, sinon superficiellement (certains mouvements de caméra, des effets purs de « citation »), et si l'on doit lui trouver une ascendance, c'est bien plutôt, y compris pour *Violette Nozière,* du côté de l'Expressionnisme allemand, celui de Lang (*M* : disposition des personnages dans le cadre, distances...) ou de Murnau (dans *Violette Nozière*, les deux espaces du Quartier Latin et de l'appartement familial reliés entre eux par le trajet nocturne en bus, la figure discrètement menaçante du receveur, etc.). Et dans l'Expressionnisme allemand, la très forte inscription sociale ne joue jamais le rôle de contexte, le dualisme qui structure ces fictions y est sans cesse troublé, déréglé par un troisième terme, qui est la position de regard du cinéaste, comme machine alternativement à éclairer et à voiler, comme cause de la « célébrité » de la cause célèbre.

Lorsque Lacan, à propos des crimes paranoïaques (il s'agit des sœurs Papin, mais cela pourrait valoir pour le cinéma de Lang), écrit qu'ils *« se produisent très fréquemment en un point névralgique des tensions sociales de l'actualité historique »,* il désigne un nœud de condensations, un ample, divisé, enchevêtrement symbolico-historique, c'est-à-dire tout autre chose que la mise à plat réductrice qui s'avance aujourd'hui sous le nom de « déterminations socio-historiques », ou de « contexte » (même marxistement surdéterminé).

Revenons aux *Bonnes femmes.* Si le film s'était limité à être la description objective de comportements incongrus, c'est à

bon droit qu'on aurait pu y voir l'exercice d'un regard déplaisant sur une faune opaque, et déplaisant parce que lui-même altéré d'aucun trouble, d'aucune inquiétude. Regard clair et assuré, qu'aucune vacillation ne menace. Et si l'incompréhensibilité des actes n'avait été imputable qu'aux impulsions des personnages filmés, alors la critique aurait été justifiée dans son rejet. Il n'en était rien, parce que l'opacité des personnages refluait pour le troubler sur le regard auquel ils étaient soumis, à moins que cette opacité elle-même ne fût l'effet d'un enveloppement d'énigme dû à la mise en scène. De la même façon, et pour faire référence à un cinéaste peut-être moins éloigné qu'on ne croit de Chabrol : Buñuel, le trouble que procure sans cesse, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le personnage de Célestine, n'est-il pas dû seulement à l'inintelligibilité de ses actes, mais à une position de regard de l'auteur s'acharnant à disjoindre au maximum, dans une fiction pourtant menacée par la surcharge sociale (à partir du naturalisme de Mirbeau) le pseudo-contexte de ses pseudo-effets.

Le film de Chabrol, bien sûr, est infiniment plus talentueux, plus complexe, plus retors que les fictions de gauche actuellement en vogue. Et, pour tout dire, plus intelligent. Il parvient souvent à atteindre l'étrangeté qu'il recherche : je pense en particulier à la très belle séquence où Violette se fait aborder dans un square par un gandin qui s'avèrera un lamentable donneur, et à la façon énigmatique dont Isabelle Huppert, parlant comme à elle-même, accepte son rendez-vous : « A six heures, c'est cela, à six heures ». A ce moment, et grâce à la position de caméra, à l'angle, à la distance, au jeu, la « célébration » véritablement s'effectue. (3). Reste que parfois la métamorphose, dans le film, des causes suspectes en un insistant contexte propre à satisfaire tout le monde et personne(4), fait de *Violette Nozière* une machine à restituer l'obscur elle-même trop transparente.

Jean Narboni

1. Je n'aborderai pas ici le grand thème chabrolien qui est non pas que « quand on aime on tue », mais « quand on tue on aime ». Le crime chez lui est toujours révélateur, ciment, ou créateur d'amour, et c'est à partir de lui que les gens apprennent qu'ils s'étaient toujours aimés, ou commencent à s'aimer.

2. « Les petits sujets », in *Cahiers* n° 100.

3. C'est le cas aussi au moment de la réponse (emblématique du film) que Violette, dans sa prison, donne à sa co-détenue qui veut savoir pourquoi elle aime tant sa mère : « Je l'aime parce que je ne la comprends pas ». Il faut signaler ici que la mère (le personnage *et* l'actrice Stéphane Audran) est, dans le film, de bout en bout passionnante, et qu'elle en constitue la figure véritablement mystérieuse. On rêve d'ailleurs à une dérive de la fiction qui, abandonnant peu à peu Violette, se centrerait sur la mère, cette mère qui souhaita de tout temps, à sa fille, « un grand destin ».

4. Tout le monde et personne pouvant d'ailleurs coexister pacifiquement chez le même. Il est frappant de constater que la plupart des critiques favorables à *Violette Nozière*, après avoir félicité Chabrol de ne pas s'être livré au jeu interprétatif quant au personnage, y vont eux-mêmes de leur explication.

VIOLETTE NOZIÈRE, film français de Claude Chabrol (2 h 3 mn). ***Production :*** Filmel, FR3, Cinévidéo (Montréal). ***Scénario et dialogues :*** Odile Barski. ***Photographie :*** Jean Rabier. ***Musique :*** Pierre Jansen. ***Interprétation :*** Isabelle Huppert, Stéphane Audran, Jean Carmet, Jean-François Garreaud, Bernadette Lafont.

NOTES

LES ROUTES DU SUD
(J. LOSEY)

En voyant *Les Routes du sud*, la distance que Losey, volontairement ou non, crée entre ce qu'il raconte et nous, favorise l'exercice de la mémoire. L'histoire d'un personnage d'âge mûr, hanté par cette mort de Franco qui tarde à venir, brutalement atteint par la mort de sa femme, et qui essaye de comprendre son fils ainsi que ce qui anime les jeunes générations, cette histoire, telle qu'elle est mise en place par le tandem Semprun-Losey, passe très vite au second plan : nous n'avons pour y croire un peu que le jeu très contrôlé d'Yves Montand qui, pour une fois depuis longtemps, convainc. La seule chose un peu vivante de ce film est la mise en marche d'une mémoire qui, perdant sans peine le fil dramatique tressé autour d'une après-guerre d'Espagne bien rhétorique (plus nourrie était *La Guerre est finie* d'Alain Resnais), s'exerce sur la trajectoire et la carrière de son metteur en scène, Joseph Losey.

Il est un peu triste de voir un cinéaste ne faire appel au bout d'une longue carrière qu'à la part la plus machinale de lui-même. Toujours prête à fonctionner, et reposant sur quelques acquis de métier, elle a donné parfois, soutenue par des passions diverses - pour ses scénarios, ses acteurs, ses personnages - des résultats qui emportent la conviction. Pensons à des films aussi originaux et réussis que : *The Prowler*, *The Gipsy and the Gentleman*, *Les Criminels*, *Les Damnés*, *Boom* (film dont le matériau périlleux est sérieusement critiqué et transformé par la mise en scène) *Accident* et *Monsieur Klein*.

Lorsque Losey fut défendu au début des années 60 par les macmahoniens (1), ce fut au nom d'une approche physique de l'acteur qu'on baptisa un peu trop vite transparence du regard. Ce parti pris chez Losey qui consistait à heurter l'acteur au décor avec de violentes sautes de lumière, n'était pas une contemplation soumise des apparences - Moullet l'avait alors analysé dans sa critique de *Temps sans pitié* - mais une volonté de démontrer liée à une profonde expérience de théâtre avec Brecht qu'il avait faite avant d'aborder le cinéma, et à ses convictions marxistes. Cette construction conflictuelle entre un individu (2), dont la psychologie obéit toujours à des déterminations sociales et idéologiques, et les décors et les cercles sociaux qu'il traverse, constituait le meilleur de sa période américaine et de son exil anglais. Le succès venu et sa combativité affaiblie, l'ère du *Messager* révèle chez Losey une tendance au risque cinématographique de plus en plus rare : il reste, chez lui, toujours le métier, et un métier original qu'il a conquis non pas en imitant le cinéma ambiant mais en luttant pour affirmer des résultats précis. Mais aujourd'hui sa science du découpage et des divisions de l'espace (3), ce don particulier qu'il avait de mettre en relief un décor, tout cela marche au ralenti. Il est tributaire de scénarios avec lesquels il ne peut entretenir que rarement des rapports de passion. Seul, ces dernières années, *Monsieur Klein* avec son scénario scrupuleux et sans frime, échappe à cette sclérose. Contrairement à la construction risquée et magnifiquement réussie du personnage de Klein avec l'intensité dont est capable Delon, dans *Les Routes du sud*, Losey ne fait pas plus que canaliser la rhétorique de la souffrance exprimée par Yves Montand et permet d'entrevoir que cet acteur gagnerait à sortir de ce registre, ici habilement circonscrit et justifié par l'histoire, mais qui est de plus en plus pauvre. Les acteurs ont autant besoin que les metteurs en scène de changer d'air et de se renouveler.

Pour retrouver notre mémoire de la carrière de Losey, l'application qu'il mettait autrefois à imposer ses parti pris se transformait souvent en qualités positives qui exprimaient alors les conflits de manière vivante : le degré très particulier de vérité auquel il accédait, notam-

ment dans ses films américains et dans ses premiers films anglais, provenait non pas d'un sentiment immédiat de la vie ou d'une perception intuitive des individus comme chez Nicholas Ray ou chez Godard, mais d'une résolution parfois miraculeuse d'un nœud apparemment inextricable d'artifices.

Jean-Claude Biette

1. Cinéphiles terroristes qui voyaient beaucoup de films américains en v.o. au cinéma Mac-Mahon à Paris. Ils parvinrent, à force d'insister, à imposer leurs goûts - discutables (surtout en ce qui concerne Preminger, Sautet ou Freda) mais cohérents et pleins de toute l'authenticité des goûts : Walsh, Preminger, Lang, Losey leur doivent un peu de leur renommée auprès du grand public français vers 1965, public aujourd'hui éclaté comme sont aujourd'hui disséminés les mac-mahoniens. Les films qu'ils défendaient - oralement, puis dans le manifeste théorique de Michel Mourlet, « Sur un art ignoré » publié ici même en août 59 et qui exerça une grande influence, et ensuite dans leur revue « Présence du Cinéma » qui consacra des numéros spéciaux à Walsh, Dwan, Jacques Tourneur, Cecil B. De Mille, Fuller, etc.. - étaient alors méprisés ou démolis par cette même critique en place qui aujourd'hui s'extasie sur tous les films. Il suffirait de rappeler l'éreintement, vers 1960, à peu près général contre *Moonfleet* de Fritz Lang ou l'article condescendant de Claude Mauriac sur *Les Mille yeux du Docteur Mabuse*, pour se limiter à un cinéaste aujourd'hui indiscuté, peut-être même par ces gens-là. Mais cet aveuglement d'alors est encore préférable à cette soi-disant ouverture d'aujourd'hui. On est passé du mauvais goût, ce qui est un mal relatif, à l'absence de goûts, ce qui est un mal absolu. Reste à attendre une résurrection violente des goûts.

2. Cet individu, ou personnage principal, est, dans les films de Losey, presque toujours un homme. Losey s'identifie exclusivement à ses acteurs masculins (John Barrymore Jr., Hardy Kruger, Stanley Baker, Alain Delon...) ou à des couples d'hommes (Mc Kern-Redgrave, Fox-Bogarde, Kruger-Baker, Burton-Delon) mais pratiquement jamais à une femme, et le couple Burton-Taylor n'est pas de l'invention de Losey. Cette difficulté, chez un metteur en scène, à sortir de sa coquille de mâle (il aurait peur de ne plus pouvoir s'appeler Bernard l'hermite), crée un déséquilibre, préjudiciable à toute dramaturgie, entre les personnages masculins et les personnages féminins. D'où le sentiment très fort, dans *Les Routes du sud*, que Miou-Miou (personnage comme actrice) est punie. Toutefois, dans les meilleurs films de Losey, ce déséquilibre lié à une éclipse de sa lucidité disparaît.

3. Losey, travaillant - d'abord avec le cartooniste John Hubley, puis avec Richard Mac Donald - à dessiner tous ses films plan par plan sur le papier avant de tourner - opération qu'il appelait « pre-designing » et dont on trouve témoignage dans le numéro 111 des *Cahiers* -, s'inscrit dans une lignée de cinéastes qui, de Eisenstein à Spielberg, cherchent un contrôle maximum sur leur matériau cinématographique. Tous font preuve d'une prévoyance plus ou moins théorisée et règlent sur le papier bien des problèmes; ils économisent sur leur temps de tournage et établissent un style visuel, mais on devine chez ces cinéastes une crainte secrète de ne pas maîtriser l'itinéraire de leurs personnages, de se laisser déborder par les acteurs, et de laisser échapper des sens inclassables. Rien ne s'oppose toutefois à ce que cette maîtrise préparatrice, qui ne se laisse séduire que par les sirènes du visuel et de la plastique, se dissolve : le film terminé, c'est alors sa souplesse et non sa construction minutieusement élaborée qui frappe. Ainsi la 2ᵉ partie de *Ivan le Terrible*, un certain nombre de films de Hitchcock, de Sternberg, et surtout de De Mille, ce travailleur de force qui gagna ses spectateurs et dans l'espace et dans le temps, comme Chaplin.

LES ROUTES DU SUD, film français de Joseph Losey. *Production :* S.F.P., Trinacra Films, FR3, Profilmes (Barcelone). *Scénario et dialogues :* Jorge Semprun. *Photographie :* Gerry Fisher. *Musique :* Michel Legrand. *Directeur artistique :* Alexandre Trauner. *Montage :* Reginald Beck. *Son :* René Magnol. *Interprétation :* Yves Montand, Miou-Miou, Laurent Malet, France Lambiotte, Jose-Luis Gomez.

Les Routes du Sud.





Pretty baby

PRETTY BABY
(L. MALLE)

On pourrait résumer le film – et d'ailleurs presque toute l'œuvre de Malle – en deux mots : *« pas vraiment »*. De même que Lacombe Lucien n'était *pas vraiment* nazi, *pas vraiment* méchant, *pas vraiment* Lacombe Lucien, mais *pas vraiment* Lucien Lacombe non plus, de même la *Petite* n'est pas vraiment une petite fille, puisqu'elle sait tout ce que les petites filles ne doivent pas savoir, mais n'est *pas vraiment* une femme, puisqu'elle aime encore les poupées, et descendre le long des rampes d'escalier, et n'a pas de poil au... et coetera. « Pas vraiment » est un truc très bien pour un scénario, puisqu'à la fois on a l'impression que c'est une idée de fond, et le sentiment que ça fait toujours avancer l'action. Par exemple, le plan d'ouverture : une petite fille (c'est elle, Brooke Shields, Violet) regarde quelque chose au champ absent; d'après le son off – des halètements, des gémissements, sur un rythme croissant – on peut croire (on *doit* croire) qu'il s'agit d'un coït. Eh bien, pas vraiment : c'est sa maman qui accouche. Et ainsi de suite, jusque dans les plus petits détails. Pas vraiment une femme, pas vraiment une petite fille, pas vraiment une petite fille, pas vraiment une femme... Pas vraiment une putain, pas vraiment une petite bourgeoise... Le bordel : pas vraiment le paradis, mais pas vraiment l'enfer (et vice versa). Ce n'était pas vraiment le bon temps, sans doute, mais pas vraiment le mauvais. On voit qu'un tel système (c'est peu en l'occurrence de dire que c'en est un), s'il permet de faire avancer un récit par retournements successifs – de bien petits retournements – est en même temps une façon d'aller nulle part. C'est précisément où va le film de Malle. Le « pas vraiment » qui est dans le film est en même temps, par une sorte de contagion, celui *du* film : par exemple, avez-vous vraiment l'impression qu'il ait fait le scandale qu'on a dit? Touche-t-il *vraiment* à quelque chose, je ne sais pas : la prostitution enfantine, le rôle historique des bordels de la Nouvelle-Orléans, l'amour des petites filles, la perversion photographique ? Non. Tout cela y est, vaguement, mais en toc, dans un flou esthétique à la David Hamilton. Pas vraiment. Pas vraiment. Et que peut-on faire avec du *pas vraiment ?*

Reste à espérer que Malle, un jour, fera un film *vraiment* intéressant. L'ennui, c'est que quand le *pas vraiment* vous tient, il vous tient bien. Comme c'est tout à la fois une position artistique, idéologique, sexuelle, voire, à y ajouter la connotation du ton de la voix, sociale – si on s'en satisfait, du *pas vraiment* (comme il semble que ce soit le cas de Malle), il n'y a aucune raison de s'en sortir. On croit avoir vue sur le vrai sans s'y brûler les doigts. Puisque ça fait plaisir... – Vous dites ? Pas vraiment ?

Pascal Bonitzer

PRETTY BABY (La Petite) film américain (1 h 49 mn) de Louis Malle. *Production :* Paramount. *Scénario :* Polly Platt. *Photographie :* Sven Nykvist. *Interprétation :* Brooke Shields, Keith Carradine, Susan Sarandon.

LE GRAND SOMMEIL
(M. WINNER)

Tout *remake* se nourrit de la dénégation. Reprenant nécessairement un grand film (on ne refait jamais de petits films), le remake vise à la *répétition du succès initial*. C'est pourquoi, s'il ne peut jamais être meilleur que le film original (c'est son vœu secret impossible), il lui est toutefois insupportable d'être pire. Il aspire donc au match nul, et pour que lui soit reconnue cette égalité publicitaire, il lui faut être différent. Cette différence ne tient que dans sa proclamation : en effet il faut que le *remake* soit assez proche de son modèle pour qu'il bénéficie de l'aura de son succès passé, qu'il en jouisse comme *revenu*, et qu'il s'en éloigne assez pour que ce succès devienne le sien et que soit confirmé le dépassement du modèle. Par suite, toutes les variantes du scénario ne sont ici que pour nous assurer que malgré les apparences trompeuses il s'agit bien du *retour du même*.

The Big Sleep, de Michael Winner, n'échappe pas à la règle, rejeton du film de Hawks. En affirmant explicitement qu'il fallait voir le film en soi, sans chercher à le comparer à celui de Hawks, les distributeurs nous invitent sciemment à l'inverse par la logique même de ce *désaveu*, à soumettre le film de Winner à une comparaison constante, par delà tous les démarquages du scénario et de la mise en scène, le choix même des acteurs, à la version Hawks et aux compositions de Bogart et de Bacall. Le film de Winner ne tient ainsi (mal d'ailleurs : en réalité, il tombe en lambeaux, pâle imitation) que par la présence en creux du film de Hawks, que parce qu'en filigrane du corps lourd et maladroit de Mitchum, trop grand et mou pour ce rôle, retraité par l'âge, se profile l'ombre de Bogart, petit, encaissant et comptant narquoisement les coups, ricanant et répondant du tac au tac et toujours à côté : de ce Bogart passionné d'échecs dans la vie comme au cinéma, Mitchum est en quelque sorte la doublure inversée.

C'est comme valeur sûre, cocktail culturel et produit aseptisé que *Le Grand sommeil* ressort aujourd'hui sur nos écrans – comme œuvre morte. Ce n'est pas *Le Grand sommeil* comme un des sommets du roman noir, dans ce qui spécifiait alors ce genre – et qui le spécifiait comme genre *critique* : la description dans son *actualité* d'un monde en crise - qu'a mis en scène Winner, mais l'œuvre immortalisée par les noms qui l'ont faite : avant tout ceux de Bogart, Bacall et Hawks, ceux de Chandler et de son *re-writer* pour le cinéma Faulkner. C'est à ce culte de l'Auteur (et c'est bien pourquoi les flics sont honnêtes dans son film : on est entre *gentlemen)* que nous convie hypocritement Winner : toute adhésion témoigne davantage de sa conviction dans le dénigrement de son objet.

Changer le décor et l'implanter en Angleterre, pays par excellence de la tradition, symptomatise bien cette prétention culturelle. Ça revient aussi à privilégier le passé et la continuité historique au détriment du présent et de l'événement. La version 78 du *Grand sommeil* est une version essentiellement réactionnaire. Que l'action ait lieu de nos jours est par rapport à cela de peu de poids (c'est bien plutôt un argument de plus) : cette contemporanéité est celle de l'exposition de musée. Le général Sternwood n'y est plus cette défroque moribonde, vestige anachronique d'une époque révolue dont la vie s'éteint avec l'épuisement de ses puits de pétrole, mais la figure, dans son incarnation première par Stewart, de la pérennité de la classe aristocratique anglaise; le délire de ses filles ne stigmatise rien du social ou du politique, de la dégénérescence d'une classe, il est celui, toujours propre et singulier dans son expression, d'une crise de *l'intimité*. L'humour s'y perd; cette anglicisation du roman de Chandler lui donne la fadeur morale des romans d'Agatha Christie. Hollywood enterre sans grandeur ce qu'il a fait.

Toute répétition vise le retour au néant. Tout comme une œuvre n'accède au domaine illustre de la culture que sur le préalable de sa mort. Winner est l'officiant au demeurant maladroit. *Le Grand sommeil* c'est le film comme réalisation - et non son sujet; il n'est même plus sur l'écran, il a gagné le spectateur.

Yann Lardeau

LE GRAND SOMMEIL (The Big Sleep), film américain en couleurs de Michael Winner. *Production* : Elliott Kastner et M. Winner. *Scénario* : M. Winner. *Musique* : Jerry Fielding. *Photographie* : Robert Paynter. *Interprétation* : Robert Mitchum, Sarah Miles, Richard Boone, Candy Clark, Joan Collins, Edward Fox, John Mills, Olivier Reed, James Stewart.



La Vie t'en as qu'une

LA VIE T'EN AS QU'UNE
(GUEDJ, SEGAL, PETARD)

Autour de l'idée de critique du travail, idée antique (Déjacque, *L'Humanisphère* ; Lafargue, *Le Droit à la paresse)* à laquelle Mai 68 les années qui suivirent gagnèrent quelques adeptes de plus, Denis Guedj, Abraham Ségal et Jean-Pierre Pétard ont composé, avec peu de moyens et beaucoup d'imagination, une sorte d'essai qui se présente, comme il se doit pour un pareil sujet, sous des allures quelque peu paresseuses. On musarde de sketches en interviews, de gags-éclairs en témoignages directs ou rejoués, de documents incroyables en collages-vérités. Chemin faisant on rencontre, emporté par l'élan du film, j'allais écrire : une foule - disons plutôt toute une famille de personnages vivants ou rêvés qui ont en commun de résister d'une façon ou d'une autre au grignotage de leur vie par le Travail, la Production, la Vitesse, la Merde, l'Etat. Et de fait, cette marqueterie libertaire est moins un film militant qu'un film de famille. Où l'on cherche moins à convaincre qu'à épater, moins à conscientiser qu'à réjouir, bref où le spectateur n'est pas nié mais invité à être. Et c'est là qu'on s'aperçoit, devant ce film gai, agréable, « pas chiant », qui incontestablement appartient à ce courant de Mai qu'on peut rapidement situer comme « subversion de la vie quotidienne », que le cinéma militant, dans sa quasi-totalité, a été la chose du gauchisme d'appareil. Depuis 68, ce sont les vieux rêveurs du coup d'état bolcho réactivé qui ont investi dans la pellicule militante, pas les autres. Les autres ils s'adonnaient plutôt au théâtre de rue, au café-concert, à la vidéo (1). Media abondamment mis à contribution dans *La Vie, t'en as qu'une* : beaucoup d'interviews ont été réalisées d'abord en vidéo, sous le titre *Le Chant du possible* ; le *Théâtre à bretelles* fournit l'une des plus belles séquences (celle des marchands de temps sur le carreau d'Aligre).

A l'heure où l'on nous invite de toutes parts à commémorer les barricades éteintes de Mai 68, je ne connais pas, à l'horizon cinématographique (2), de meilleure façon de célébrer ce qui continue à brûler depuis ce temps-là, que les images et les mots de ce film.

Jean-Paul Fargier

1. Et personnellement je vois plus qu'une coïncidence dans le fait que j'ai rompu avec le dogmatisme (dont le plus beau fleuron cinématographique restera ce *Quand on aime la vie on va au cinéma* que j'ai à mon passif et qui traitait par le mépris non seulement le cinéma mais aussi la vie) au moment même où je commençais à pratiquer la vidéo (avec le groupe « Cent Fleurs »)

2. A l'horizon littéraire il y a le très beau *Oui Mai* de Gérard Guégan (éd. Le Sagittaire).

LA VIE T'EN AS QU'UNE, film français 16 mm couleurs de Denis Guedj, Jean-Pierre Pétard et Abraham Segal. *Scénario* : les mêmes et J. Roussel, C. Denicolas. *Photographie* : R. Toumayan, A. Georgakis, J.-P. Leroux. *Son* : P. Moline, P. Sénéchal, D. Loiseau, J.-P. Barre, R. Aumonnier. *Musique* : F. Goyet. *Montage* : G. Letellier, V. Memmi. *Production* : Serddav, Films de l'Homme 1977.



Les Nouveaux monstres

LES NOUVEAUX MONSTRES
(MONICELLI, RISI, SCOLA)

La clé de ces *Nouveaux monstres*, ou plutôt l'idée que se font les trois auteurs de leur entreprise, est fournie par le dernier sketch du film. On y voit Gassman et Tognazzi, qui étaient déjà les *Monstres* de Dino Risi en 1963, tenir une gargote. Une bande snobe de clients se présente.Graisseux, hirsute, pas net, Gassman leur conseille « la soupe à la dégueu », prend la commande, s'engouffre dans la cuisine et bouscule au passage le cuisinier - Tognazzi -, ce qui déclenche une gigantesque bataille. Ils se jettent à la tête toute la nourriture qu'ils ont sous la main - le cru comme le cuit. Ce morceau de bravoure achevé (qui est aussi une scène de ménage : ces monstres s'aiment), ils reprennent leurs esprits et garnissent hâtivement quelques assiettes. Gassman se repeigne et sert les clients qui se ruent sur l'hétérogène rata en poussant des cris de joie snobe, certains d'avoir retrouvé l'authenticité de la cuisine populaire.

Il y a là une métaphore du rôle que joue le cinéma italien - « la comédie italienne » surtout - dans l'imaginaire du cinéma français. Cette bande de clients, c'est nous, ou plutôt ceux qui prêtent toujours au cinéma italien toutes les qualités qu'ils savent absentes du cinéma français (audace, culot, sens du social, espièglerie teintée de gravité, carnavalesque bakhtinien, etc.). Et ces cuisiniers approximatifs c'est eux, ceux qui font le cinéma italien, qui tentent de le prolonger en dépit d'une crise sévère et d'un déclin net, en *gérant* cette image, en concoctant un rata filmique qui sera toujours assez bon pour l'exportation.

Partis d'une métaphore culinaire, filons-là ou plutôt, touillons-là. Ce qui est inestimable depuis la fin de la guerre dans le cinéma italien, et encore aujourd'hui, c'est la qualité des ingrédients, plus que l'invention dans les recettes. Ingrédients : des scénaristes (Age, Scarpelli, Amidei, Scola, Flaiano, Cecchi d'Amico, etc.) et des acteurs (la liste est trop connue pour être rappelée). Et très secondairement, des réalisateurs qui sont rarement des auteurs (sauf Comencini, le seul à avoir un point de vue moral et idéologique constant sur ce qu'il filme).

L'idiotie d'une politique des auteurs généralisée, devenue un marché des effets de signature, amène le public français (les clients de la gargote) non seulement à découvrir le cinéma italien des années soixante avec dix ans de retard (*Une vie difficile* : 1961, *L'Incompris* : 1966, *A cheval sur le tigre : 1961*), mais travesti en cinéma d'auteurs, là où il y avait tout un formidable *artisanat*.

Car c'est bien d'auteurs, c'est-à-dire aussi de *point de vue*, que manque le cinéma italien. D'un côté, une capacité sans doute unique dans le cinéma actuel à faire spectacle de n'importe quoi (comme on dit : faire feu de tout bois) et de l'autre, une espèce de cynisme né à même l'impossibilité d'interpréter quoi que ce soit. C'est d'ailleurs ce que permet le principe du film à sketches : créer, du seul fait qu'on ne conclut pas, un *effet* d'intelligence (1).

Serge Daney

1. Effet d'autant plus dérisoire que par ailleurs, entre 1961 et 1978, la monstruosité semble être complètement passée du côté de l'Italie - devenue un pays incompréhensible, ininterprétable.

LES NOUVEAUX MONSTRES, film italien de Mario Monicelli, Dino Risi et Ettore Scola. *Scénario :* Age, Scarpelli, R. Maccari et B. Zapponi. *Photographie :* Tonino delli Colli. *Décorateur :* Luciano Ricceri. *Montage :* Alberto Gallitti. *Musique :* Armando Trovajoli. *Son :* M. Giustini, M. Jaboni. *Interprétation :* Vittorio Gassman, Ornella Muti, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Eros Pagni, Yorgo Voyagis. *Production :* Pio Angeletti et Adriano De Micheli (1 h 55 mn).

L'ETAT SAUVAGE
(F. GIROD)

N'était la nécessité de réagir aux louanges admiratives des critiques paraît-il progressistes, ce film minable et prétentieux ne mériterait pas une ligne de commentaire. Aussi s'agira-t-il seulement ici d'affirmer que cet *Etat sauvage* est une œuvre non seulement médiocre, mais d'esprit profondément raciste.

L'action se passe en 1960 dans un état d'Afrique francophone qui a à supporter les horreurs du néo-colonialisme. On remarque tout de suite que l'Afrique de cette époque n'est plus celle d'aujourd'hui et qu'en conséquence la situation décrite est dépassée. En fait, l'Afrique de 1960 pourrait nous concerner, comme peut nous concerner n'importe quel fait historique, si loin soit-il : ça dépend du regard. L'important est que cette distance de passé serve ici de protection : voilà qu'il devient possible, sans connaître les affres du doute, de la mauvaise conscience que sollicite toujours plus ou moins la représentation d'une situation *présente*, de se repaître à petits frais de cet « état sauvage », « carnaval sanglant », de ces petits détails « révélateurs » sur le comportement des automobilistes noirs ou sur l'avidité au gain et la médiocrité des blancs d'Afrique. Bien entendu, tout cela a une explication de commande dans le machiavélisme des politiciens néo-colonialistes. On pouvait croire cette vision dépassée depuis longtemps, et même sa dénonciation, elle aussi devenue désuète. Elle l'est, mais grâce à la magie du cinéma, nous restituant un passé désamorcé par convention, on peut en jouir à nouveau.

Le comble, c'est que Girod a le culot de présenter cette Afrique de la sauvagerie et du ragot comme authentique : il l'oppose à l'image « déformée » qu'en donne la télévision (cf. la dernière scène) et aussi aux analyses abstraites et fausses d'un fonctionnaire impuissant qui ne voit la réalité qu'à travers « Le Monde » (cocu par un nègre et battu par un légionnaire, comprendra-t-il à la fin ce qu'est « l'état sauvage »?)

On voit bien par là que le point de vue du raciste est toujours *éloigné*, se veut éloigné, car ce que le raciste déteste chez l'autre c'est sa proximité. La reconstitution de l'Afrique du passé est à cet égard un dispositif raciste en ce qu'elle permet de haïr à distance, de refouler plus sûrement la proximité de l'autre.

Autre direction de cette mise à distance : celle qui concerne le récit lui-même dans son agencement. Le « détachement cynique » a là un effet direct sur la mise en scène en aboutissant à une stéréotypie totale des personnages et des situations. Je ne crois pas très utile d'insister sur ce point, je remarquerai seulement que l'histoire d'amour entre les personnages joués par Doura Mané et Marie-Christine Barrault, censée montrer la Différence Sexuelle et Raciale qui déclenchera la furie générale, ne nous présente ni histoire ni amour, ni quoi que ce soit d'agissant. D'autre part ce qui peut passer aux yeux de certains critiques pour une description objective, voire courageuse, de la situation, se réduit à la juxtaposition d'idées inertes. Qu'elles se veuillent contradictoires (les foules noires sont aussi dangereuses que les groupes blancs) ou explicatives (tout ça vient de Paris) ne change rien. L'artificialité du récit tente seulement de se dissimuler grâce à une sorte de précipitation dans « le bruit et la fureur » qui, voulant décrire l'Afrique de 1960, ne renvoie qu'à l'énonciation du film, passablement honteuse et confuse.

Bernard Boland

L'ETAT SAUVAGE, film français en couleur de Francis Girod. *Production :* Films 66 et Gaumont. *Scénario et dialogues :* G. Conchon et F. Girod. *Musique :* Pierre Jansen. *Photographie :* Pierre Lhomme. *Son :* W.-R. Sivel. *Montage :* Geneviève Winding. *Interprétation :* Marie-Christine Barrault, Claude Brasseur, Jacques Dutronc, Doura Mané, Michel Piccoli, Baaron, Umban U'Kset.

En haut : *Allemagne année zéro* (derrière, sous le chapeau, R. Rossellini). Photo CdC. En bas : *Les Belles manières* (de Jean-Claude Guiguet).

IIIe SEMAINE DES « CAHIERS »

LES BELLES MANIÈRES
(JEAN-CLAUDE GUIGUET)

Ce premier film est doublement frappant : frappant par une maîtrise d'écriture, de mise en scène, de direction d'acteurs assez rare aujourd'hui, et frappant par une audace du sujet qui, rare, ne l'est pas moins. On reparlera (nous, du moins, reparlerons) de Jean-Claude Guiguet.

Audace du sujet : qui oserait, en 78, exposer ainsi, dans un cas particulier, l'essence de l'inégalité – sociale, juridique, mais fondamentalement amoureuse et sexuelle – des classes? Qui, surtout, oserait le faire aussi passionnément, sans se donner les gants de la « distance », laquelle n'a plus de brechtien que le snobisme à la Fassbinder?

Audace d'écriture. De ce côté, rien de gratuit, aucun effet tape-à-l'œil, au contraire, une concentration et une austérité qui rappellent Biette et Jacquot (dont l'influence d'ailleurs est visible). Mais un art du découpage proprement *érotique* qui ne cesse de passionner la vision et de créer le suspense. J'en donnerai un exemple, à mon avis significatif du film dans son ensemble et de l'art de Guiguet.

Il est donc question, au début du film, d'un jeune homme qui, pour des raisons mystérieuses, s'est enfermé dans sa chambre et, depuis des mois, refuse de mettre les pieds dehors. Nouvellement engagé comme domestique par la mère du reclus – que nous n'avons encore jamais vu – Camille, le protagoniste principal du film, se rend pour la première fois dans la chambre de celui-ci afin de lui servir son repas. Il y a donc une confrontation, à la faveur de laquelle nous pouvons espérer connaître, sinon tout de suite le caractère de ce personnage énigmatique et la raison de sa claustration volontaire, du moins cet indice, son visage. Or, le découpage de la scène est tel que, durant un long temps, seul Camille est cadré, son vis-à-vis, le reclus, restant en dehors du cadre, au champ absent, côté caméra. Nous n'avons de lui que sa voix, et le contre-champ qui fixerait ses traits est savamment différé.

De ce fait, une tension, un désir, passent dans la scène, et nous obligent à imaginer n'importe quoi, jusqu'à une monstruosité, une défiguration, ou quelque tare peut-être moins visible du personnage, qui seule justifierait ce retard inexplicable à le montrer. Il n'est donc, pendant tout ce temps, qu'un regard, qui pèse sur le garçon assez gauche, timide et provincial, qui a pénétré dans son antre. Et la caméra aussi, de se montrer si étrangement et littéralement partiale, se fait regard, se charge du désir qu'elle provoque chez le spectateur, de voir enfin la face cachée de la scène, le visage de celui qui parle, proférant des choses à peu près insignifiantes, et de savoir la réponse que ce visage apportera peut-être aux questions informulées, à l'impatience créée par une telle insistance à ne pas montrer... Quand enfin le contre-champ désiré arrive, c'est un garçon grand et blond, d'une beauté un peu équivoque, qu'il dévoile pour toute « réponse » à notre désir.

Réponse tout à la fois à côté et dans le mille. A côté, parce que ce contre-champ différé n'offre aucune « explication » : là où la convention eût inscrit quelque marque saillante, laideur ou mutilation ou autre, nous n'avons que le lisse d'un beau visage de jeune bourgeois, dont la réclusion n'est donc pas plus élucidée que devant. Dans le mille tout de même, parce que le suspense produit par l'écriture , le découpage de la scène, se voit ainsi rétroactivement connoté, à cause de ce visage un peu trop angélique, – un peu trop angélique pour ne pas indiquer quelque enfer –, d'un érotisme homosexuel qui s'avérera en effet, par la suite, constituer l'une des clés du personnage comme du film.

Cependant, aucune motivation explicite de cette réclusion volontaire ne nous sera pour autant fournie. A nous de deviner, de rechercher des causes. De même, l'acting-out de Camille, mettant le feu à l'appartement de sa « bienfaitrice », vers la fin du film, restera-t-il sans explication. Il y a quelque chose de bressonien dans cette opacité et tout à la fois cette évidence de l'exposition des conduites, mais ce n'est pas que Guiguet se donne comme objet de « montrer l'effet avant la cause » (cf. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 105). Plutôt son film, très explicitement, montre-t-il des structures, sociales, juridiques, culturelles, sur le fond desquelles se détachent, en dents de scie, les conduites des personnages, marquées de la violence d'un désir immaîtrisable, et d'un amour incurablement blessé. Et ce clair-obscur, ce chaud-froid, font beaucoup d'effet.

Pascal Bonitzer

LES AMANTS CRUCIFIÉS
(MIZOGUCHI KENJI)

Je ne raconterai pas longtemps l'histoire des *Amants crucifiés*. Pour la bonne raison que j'ai oublié les noms de ses protagonistes et que sans ces noms le récit risquerait à coup sûr de voir ses phrases s'alourdir considérablement, ses phases se ralentir et lasser. Pourtant raconter, pli par pli, cette histoire, est la seule chose à faire après le film qui nous l'a transmise de si sublime façon. Et il me semble, tellement a été vive l'impression, que je pourrais reprendre point par point les trajectoires compliquées de ses deux personnages principaux et de ses cinq ou six personnages secondaires - j'ai oublié les noms, mais pas les visages, ni les destins.



Les Amants crucifiés, de Kenji Mizoguchi. Photo CdC.

Normalement, les choses étant ce qu'elles sont dans une société féodale, même sur le déclin, et la Loi ce qu'elle est, jamais la femme du Grand Imprimeur impérial et le Premier Calligraphiste de celui-ci n'auraient dû pouvoir s'avouer leur amour secret et le vivre.. Mais il aura suffi que par deux fois une servante et sa maîtresse échangent, bien malgré elles, leur place respective, pour que les amants impossibles soient précipités dans la fuite en avant, les aveux les plus doux et la réalisation de leurs désirs. Précipitation lente, freinée par la Loi qui s'impose à eux avant la réalisation de leurs désirs d'amour et qui subsiste après, autour d'eux (ils sont pourchassés) mais aussi en eux, en lui surtout, car le passage à l'acte ne règle rien quant à l'essentiel. L'essentiel, c'est d'avoir le courage de ses désirs. D'abord pour les avouer, ensuite pour en assumer les implications sans retour. Elle a choisi : l'amour au risque de la mort. Il a du mal à faire ce saut dans le vide et il invoque mille bonnes raisons de revenir en arrière, dans l'espoir insensé d'annuler l'acte transgresseur et d'apitoyer la Loi, non pour lui mais pour elle (ce dont elle n'a cure). Mais si sa crainte de compromettre l'honneur et la vie de l'aimée pouvait encore, avant l'aveu d'amour, passer pour un sentiment noble, après l'aveu et sa réciproque elle ne fait plus figure que de basse peur, de fausse générosité, de souci mesquin, de prévenance d'autant plus timorée que vaine et désavouée, bref de pauvres ruses pour se dérober à ses propres désirs. Et toute la seconde partie du film consistera dans la montée de l'amant, poussé, tiré, supplié, invectivé par l'amante, vers le courage de l'Amour contre Loi. Car il ne suffit pas que les corps se soient rejoints, il faut encore que les âmes frémissent ensemble au delà de la peur, dans la même paisible acceptation du Risque.

C'est sans doute ce jeu parfaitement réglé de deux mouvements (précipitation freinée), de deux forces contraires (Désir + Hasard/Loi + Pouvoir) qui fonde en grande partie l'impression de beauté absolue que donne *Les Amants crucifiés.* Mais c'est aussi certainement la qualité des sentiments impliqués dans chaque scène, leur grandeur, dans le haut comme dans le bas de la gamme. Ainsi que leur grand nombre. Et donc leur complexité. Complexité des développements de chacun pris dans sa logique propre et qui sera poussé jusqu'au bout. Complexité de leurs rencontres, recoupements et interactions. C'est un enchevêtrement fascinant de démarches sinueuses. Ici, les sentiments dédaignent souverainement la ligne droite, toujours un mobile en cache un autre sinon plusieurs, sous la demande le désir, les passions s'avancent masquées, les pulsions font tombe de toute foi. Plus le miroitement à perte de vue des réciprocités impossibles ou retardées, conquises puis perdues, toujours un peu décalées. Il en sait long, ce film, et il en dit long sur les mille ruses de l'Amour. Et pour ne citer qu'un tout petit exemple, que les groddeckiens auront remarqué longtemps avant que le dialogue ne le souligne, il y a ce sublime arrêt de la maladie du Premier Calligraphiste, qui ne tousse plus à partir du moment où celle qu'il aimait sans pouvoir le lui dire s'en vient solliciter de lui un service délicat, un prêt d'argent, à travers lequel il va pouvoir investir son amour.

A plusieurs reprises, en brouillonnant ce texte, malgré ma décision initiale de ne pas raconter, j'ai tenté de rendre compte par le détail d'une scène ou d'une autre (par exemple, les deux échanges de places entre servante et maîtresse, substitutions qui déclenchèrent tout, ou encore l'aveu in extremis qui rebranche la machine d'amour apparemment au point mort, en fait à son point le plus fort) mais à chaque fois, après plusieurs phrases interminables, j'ai fini par baisser les bras, tant la mise à plat des causes et des effets superposés produisait quelque chose d'inextricable, au contraire du film où tout reste simple malgré sa complexité.

Un autre motif de la perfection du film tient dans cette double maîtrise du Temps et de l'Espace par laquelle la Loi plombe la fuite des amants, scelle tragiquement leur destin. Côté Temps, il est signifiant

que le mari soit l'imprimeur du calendrier impérial. Sorte de maître du temps par procuration, il ne peut garder ce poste honorifique et lucratif qu'en couvrant l'adultère de sa femme, mais en ne le dénonçant pas il commet un crime encore plus grand. Mais qu'il perde sa place ou qu'il la garde, cela signifie à terme que les amants seront rattrapés et séparés ou crucifiés. Or d'une part, certains débiteurs de l'Imprimeur ont intérêt à sa perte, donc à la mort des amants, et d'autre part, c'est encore plus inéluctable, il n'existe pas de lieu dont les amants pourraient disposer à discrétion. Aussitôt que dans leur fuite ils changent de direction, tous leurs poursuivants savent où ils s'en vont chercher refuge. La géographie appartient la Loi. Finalement, il n'y a que le lac pour les abriter mais c'est la porte de la mort. Verticalement comme horizontalement, la partie est inégale et perdue d'avance, sauf que le jeu des amants on le gagne en le jouant, peu importe sa fin. Et celui-là, ils l'ont gagné.

Enfin, pour parachever le chef-d'œuvre, on soulignera que cette histoire d'amour si accomplie se déroule sur un fond socio-historique remarquable, celui des rapports économiques et politiques de la féodalité déclinante et de la bourgeoisie naissante, rapports qui dans le film se singularisent ainsi : les nobles sont endettés auprès du Grand Imprimeur, mais ils lui font subir leurs lois. Contradiction à partir de laquelle on pourrait dresser une typologie des rapports à l'argent de tous les personnages, donc de tous les sentiments. Et là aussi la complexité des situations et des développements est très étendue.

Jusqu'ici il ne s'est agi que de la perfection d'un scénario. Et la mise en scène? Je dirai simplement qu'elle est la perfection de la perfection, produisant plan après plan, réplique après réplique, ombre après lumière, corps après corps, etc. l'avancée sereine du récit (me réservant, à moins que d'autres ne le fassent, d'en parler dans un autre texte).

Jean-Paul Fargier

ALLEMAGNE ANNÉE ZÉRO
(ROBERTO ROSSELLINI)

Rien n'est plus ennuyeux que certaine mythologie développée autour de Rossellini depuis une dizaine d'années, à laquelle d'ailleurs – par jeu, lassitude, ou tout simplement désir qu'on lui foute la paix ? – lui-même semble s'être prêté de bonne grâce. Rien n'est plus ennuyeux que cette figure de directeur de conscience universel, de courtier naviguant entre un stock de savoir immémorial et des peuples supposés affamés de culture et de communication, ou d'apôtre dispensant la bonne parole à une cohorte de disciples en concurrence quant à l'héritage. La projection d'*Allemagne année zéro* a permis de restituer du cinéaste une image sinon plus proche d'une vérité, en tout cas infiniment plus excitante : d'un homme soucieux d'agir plutôt que de prêcher, et d'empoigner le monde plus que de le contempler, défricheur de terrain, explorateur, cartographe et quelque peu aventurier, hanté par le sentiment du provisoire et de la précarité. Comment ne pas être sensible, en voyant ce film conçu, décidé, tourné à la hâte et, pourrait-on dire, *conquis*, à ce qu'il manifeste d'une nécessité, d'une contrainte intime, en un mot d'une *urgence*, qui sont peut-être d'une œuvre d'art – plus que les thèmes qu'elle développe, plus même que son écriture – la part infiniment précieuse ? Il faudrait, pour parler *d'Allemagne année zéro*, tenter de rendre un peu de la *vitesse* et de la turbulence qui l'animent, d'où provient, pendant la projection et à son terme, l'impression harassante, suffocante – souffle coupé – de l'avoir non pas vu, mais accompagné dans sa course. Les réactions du public, très nombreux cet après-midi-là, ne laissaient aucun doute sur ce point.

Pendant un certain temps aux *Cahiers*, nous nous sommes débattus dans l'alternative entre un cinéma de la transparence, ne conservant aucune trace de son procès de production, et un cinéma inscrivant en lui la marque de son travail formateur. A cette aune, Rossellini, dont on connaît la phrase : « les choses sont là, pourquoi les manipuler ? », était tenu pour le cinéaste, par excellence, de la transparence. *Allemagne année zéro*, pourtant, rend vaine ou dépasse cette opposition, car sans doute ne conserve-t-il trace de rien, mais parce qu'il est de part en part *l'annulation en acte des traces de son passage*. Dans son célèbre article, Rivette écrivait autrefois qu'on ne gardait des films de Rossellini aucune mémoire de cadrage, d'image ou de plan, mais seulement d'un tracé, d'une ligne implacables. *Allemagne année zéro* progresse comme un ravage, une destruction, une traînée de poudre se dévorant elle-même. Que raconte-t-il d'autre d'ailleurs que le mouvement d'un « trace de pas » à un « pas de trace », qu'est-il d'autre qu'une version moderne et atroce du « Petit Poucet » où l'enfant, une fois son parricide accompli, tenterait de retrouver dans les décombres d'une ville dévastée quelques fragiles repères, puis, les sentant se dérober un à un, se *laisserait*, proprement, *mourir* ?

Impossible, surtout dans les limites d'une note, de faire le tour d'un tel film. Je m'attarderai sur un point. Quel cinéma ne cessons-nous de défendre ici, et contre quel autre ? Un cinéma de l'inscription vraie, du poinçon cruel de la lettre, de l'épreuve du passage à l'acte et de la prise au mot, contre l'implicite et le sous-entendu, l'allusion et la métaphore. L'extrême modernité *d'Allemagne année zéro* tient peut-être à l'accomplissement radical de ce programme. C'est certes pour avoir pris au sérieux le discours nazi de son ancien maître d'école sur la nécessité de débarrasser le monde des malades et des faibles, que l'enfant accomplit son crime. Mais ne dirait-il que cela, le film n'échapperait pas à ce point au sentimentalisme des fictions sur l'abandon, la séduction, le dévoiement et la mort d'enfants. Sa crauté, son humour – oui son humour – insoutenables tiennent sans doute aussi au fait que l'enfant est toujours montré pris en tenaille entre plusieurs discours d'ordre ou d'incitation, dont un discours familial, et que c'est entre eux qu'il construit sa route comme sur un fil : discours, au moment du crime par exemple, du professeur nazi bien sûr, mais aussi plainte ressassée du père souffrant : « il vaudrait mieux que je meure, je suis une charge pour vous etc. ». Et cet humour affreux est plus efficace, plus violent que toute dénonciation d'un ordre politique ou de la sournoise manipulation familiale, s'il est vrai que l'humour est ce qui ne s'oppose pas à la loi, ne la conteste pas, ne se récrie pas contre elle, mais, l'accomplissant strictement et la conduisant à ses ultimes conséquences, en met d'autant mieux à nu la vérité cruelle et obscène.

Jean Narboni

LA JUNGLE PLATE
(JOHAN VAN DER KEUKEN)

Sur le cinéma de Johan Van der Keuken, on ne peut que renvoyer au dossier commenté dans le numéro précédent des *Cahiers* et prolongé dans celui-ci. Il faut quand même dire de *La Jungle plate* que l'on a rarement vu un film de commande (commande militante, par un groupe écologiste anti-nucléaire, mais destiné à la télévision) excéder aussi largement la demande idéologique et politique dont il est issu. Et cela en déplaçant l'exigence habituelle de ce genre de contrat (ne pas trahir la commande, quitte à se mettre un peu à l'écart, sinon au service de...) vers une exigence plus radicale, au niveau de sa pratique même de cinéaste : ne pas se trahir en tant que sujet de cette pratique. De ce fait, aucune contrainte idéologique « à priori » ne vient hypothéquer le filmage ni le montage, qui restituent la trace, encore plus que dans les films antérieurs, d'une collision avec le réel, avec la matière, collision extrêmement sensible et réactive, on peut même dire sensuelle dans le cas des images de ce film, et qui n'est pas un simulacre d'investigation mais un processus réellement dialectique de connaissance (dans mon cas, dit V.D.K. dans son interview, le contenu politique est sorti de la matière).

L'investigation, dans *La Jungle plate*, ne semble même pas s'être assurée par avance du minimum, à savoir une échelle d'observation du réel : c'est que la pulsion scopique ne connaît pas de bonne distance à son objet, autant dire que son objet change à chaque nouvelle focalisation. C'est précisément en laissant jouer jusqu'au bout, et avec un plaisir évident, cette totale liberté de focalisation, que Van der Keuken réussit à échapper à tout surmoi militant (pour lequel il y a toujours une bonne distance d'observation, une échelle juste) et réalise un film où l'on sent bien ce que pourrait être, au cinéma, un regard plus écologique que documentaire. Mais où l'on perçoit aussi, dans le même temps, ce qu'il peut y avoir d'attirance pour certains motifs récurrents, ici et dans les autres films de V.D.K., et qui relève d'un autre regard, un peu fantastique, loin de l'écologie, et qui suffit à situer aussi ce cinéaste quelque part du côté de la cruauté et de la fiction.

Alain Bergala

LA STRUCTURE DE CRISTAL
(KRZYSZTOF ZANUSSI)

Une fois de plus, mais peut-être était-ce la première puisque ce film est antérieur aux deux autres (*Illumination*, 1973; *Camouflages*, 1976) que nous connaissions déjà de Zanussi (renseignements pris, c'était bien la première, *La Structure de cristal* étant son premier film, suivi de - filmographons - *Family Life* en 1970, *The Catamount Killing* et *The Balance* en 1974, ainsi que *Spirale* que nous verrons bientôt à Cannes), une fois de plus donc (car après tout je ne suis pas responsable de l'ordre dans lequel les films d'un auteur nous parviennent), c'est l'histoire de deux scientifiques dont l'un accepte le Système social/politique/philosophique tandis que l'autre le refuse.

Un jeune et brillant universitaire, physicien me semble-t-il, ayant étudié en URSS et enseigné aux USA (d'où il a ramené assez d'argent pour s'acheter une Volkswagen), de retour en Pologne, vient passer quelques jours chez un ami qui vit et travaille dans ce qu'on appelle, en termes péjoratifs, un patelin, un trou perdu, un coin paumé au milieu des neiges. Et c'est bien ainsi que le nouveau venu considère la situation de son ancien camarade d'études. Lequel accomplit les tâches d'un météorologue de base, surveillant divers petits appareils, faisant des mesures, consignant des relevés qui n'ont guère l'air d'avoir une importance décisive pour la Science, la Société, l'Humanité ou Tout ce qu'on voudra. Ce poste obscur et sans avenir, au fil de la rencontre on comprendra que le jeune météorologue ne l'occupe pas par échec mais par choix. N'étant pas moins brillant à l'université que son ami, il aurait pu lui aussi s'engager dans la même prometteuse carrière. Et d'ailleurs il n'est pas trop tard : l'ami n'est pas venu que par amitié, il a une mission, celle de ramener à la raison (et aussi bien sûr à la Raison, donc à l'Université, donc à la Ville, donc au Pouvoir) cet exilé volontaire de la Science d'Etat, mission que lui a confiée leur ancien commun Patron de Thèse. Mais il refusera, j'allais écrire repoussera la tentation, comme il a déjà refusé une première et décisive fois en se mettant à l'écart dans cette campagne neigeuse, en marge, à l'abri. Et ce, pour des raisons philosophiques qui se dévoilent peu à peu. Une discussion sur la notion d'*infini*, qui n'est plus aujourd'hui, dit-il, qu'un concept mathématique après avoir été une grande idée philosophique, nous le révèlera en rupture de matérialisme. Et cette position critique vis-à-vis de l'idéologie dominante (critique *soft*, non militante, sans acrimonie, vécue, aménagée) se double d'une certaine désaffection pour la consommation de biens économiques. Hormis la menace que fait peser quelquefois une pointe de désenchantement que sa femme éprouve pour cette vie un peu trop paisible, le météorologue semble donc *sans prise* pour les modèles sociaux dominants qu'incarne bien au contraire le tentateur carriériste, glorioleux, cynique, insolent, avec sa voiture d'importation, ses diplômes magouillés, son divorce désinvolte et son goût affiché du luxe.

Un jour, ils vont se balader en voiture. Ils passent devant un complexe industriel (Nowa Huta, m'a-t-il semblé) et alors le météorologue dit, comme on dit à des amis auxquels on fait visiter sa maison ou son canton : « *La plus grande usine du pays, deuxième rang de la production européenne, automatisation très avancée* ». L'effet du doublon est terrifiant. On reste abasourdi. Ainsi l'homme qui s'est délibérément retiré du Système n'échappe quand même pas au discours officiel ! Il peut lui arriver de le tenir, de le répéter, de le reprendre comme à son compte. Vertige. La marge n'est plus la marge si une fois, même une seule, le texte l'envahit. Ici, le film bascule dans une fermeture totale. Et dès lors on ne regarde plus du même œil compatissant les efforts du météorologue pour rester dans son trou, loin du Savoir d'Etat, loin du Pouvoir. Il devient pitoyable, tragique. Qu'importe que le tentateur (Etat-tenteur) s'en retourne en ayant échoué dans son entreprise de récupération, puisque celui qui persiste en son repli quiet, on sait maintenant de quoi il peut être traversé, là comme ailleurs.

Evidemment, le dessin du film n'est pas aussi net, aussi carré que cela. Tout reste dans l'ambiguïté. Il y a plusieurs lectures possibles.



Le bras-de-fer des deux scientifiques (*La Structure de cristal*, de K. Zanussi).

D'ailleurs le propre des films de Zanussi, on commence à le savoir, est de déstabiliser les points de repère : passés quelques réflexes de certitude, on s'empêtre à attribuer telle ou telle valeur (morale ou autre) aux personnages, leurs actes et leurs paroles se meuvent sur plusieurs idéologies aux frontières bien établies.

Il y a donc plusieurs lectures possibles. Pourtant, celle que je viens d'indiquer est comme la plus naturelle. Mais naturelle de quel point de vue? Du point de vue justement du discours que le film tend, pour qui *peut* et *veut* le voir, à déstabiliser. Du point de vue du discours marxiste sur le social et sur le sujet (l'individu). Du point de vue de l'aliénation (qui est aliéné? qui ne l'est pas? jusqu'où?). Et même si je nuançais cette lecture d'un sentiment d'ambiguïté, je l'ai bel et bien faite, spontanément, tellement le discours marxouillant nous imbibe, nous colle aux pupilles, aux papilles, aux neurones.

Par bonheur, une autre lecture s'offre presque aussitôt. Une lecture qu'on peut dire baudrillardienne parce que ses arcanes flamboient dans ce texte qui fera date, sans doute à l'égal du *Manifeste communiste* qui trouve là son tombeau, *A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*. La lecture de l'inertie des masses et de la force de cette *inertie*. Les discours officiels traversent les masses mais s'y abîment. Elles, elles restent intactes. Elles ne répètent les mots du Pouvoir que pour mieux les désintégrer par une sorte d'ironie froide, d'implacable indifférence. Ainsi le météorologue, enfoui dans ses neiges solitaires et silencieuses, fait masse avec les indigènes, les paysans frustes, au grand dam du carriériste tentateur qui, en bon expert rouge, méprise souverainement ces insondables trognes rougeaudes de bistrot. Muettes aussi, et elles le dé-visagent, l'autre, l'homme d'ailleurs, l'homme du Système. Alors, qu'importe que devant Nowa Huta le discours de l'Etat fasse retour dans le marginal puisque c'est en ce qui fait masse en lui que ces mots codés viennent s'emboutir. Discours de passage, qui ne fait que passer, qui s'abolit dans ce passage, qui s'anéantit dans cette simulation, qui s'extermine, car tout reste après comme avant.

Si c'est dans les sociétés socialistes que le social atteint son point culminant, c'est aussi là-bas, dans les pays de l'est, que quelquefois les films nous offrent le spectacle depuis longtemps commencé de la fin du social. Spectacle précieux qui anticipe sur ce qui nous attend certainement ici (cf. mon article sur les films hongrois, *Cahiers* 284). Et les films de Zanussi incontestablement sont de ceux-là.

La Structure de cristal est en noir et blanc. Un très beau noir et blanc.

Jean-Paul Fargier

A CHILD IS WAITING
(JOHN CASSAVETES)

De ce film de Cassavetes émanent une force, mais aussi un malaise, qui ne tiennent pas qu'à l'objet qu'il s'est choisi : enfants inadaptés, retardés mentaux, débiles moyens ou profonds, mongoliens surtout – toute la gamme de l'anormalité et des euphémismes qui la désignent.

La première scène du film (après le pré-générique, dont le « mélo » ne fait sens que bouclé avec la dernière scène - l'arrivée d'un enfant - qui en serait l'exacte réplique si elle n'était pas portée par un supplément de savoir - savoir du spectateur, savoir de l'éducatrice), la première scène donc condense toute la force du film : Judy Garland arrive dans une institution dont le spectateur ignore la nature, et elle se trouve aussitôt entourée d'une horde d'enfants étrangement affectueux : ce sont des mongoliens. Le choc qu'elle en éprouve, l'horreur qu'elle n'ose trop témoigner sont le choc et d'horreur du spectateur brutalement confronté à une réalité à laquelle il n'est pas préparé (car la seule *vue* d'un mongolien est en soi une épreuve). On ne sait pas vraiment pourquoi elle (Judy Garland) ne s'enfuit pas (la suite du film tentera vainement, par une plate et conventionnelle psychologie, d'éclairer ses motivations), ni pour quelles raisons il (le spectateur) accepte de continuer à subir ces images (est-ce une louche fascination pour un *unheimlich* que tout dans la réalité tend à dissimuler?). Toujours est-il qu'à partir de là ils mèneront de front la même exploration, les mêmes découvertes - Judy Garland en position d'initiatrice elle-même initiée par plus compétent qu'elle : le directeur, incarnation de force morale et d'humanité virile sous les traits de Burt Lancaster.

Mais, à la force et au malaise véhiculés par ces images d'enfants anormaux, se surajoutent peu à peu une force et un malaise issus du film lui-même, et qui le débordent en débordant son propos : si les images fascinent en effet, c'est qu'à l'« imposition de réalité » qu'elles instaurent (et qui, jointe à l'« imposition cinéphilique », rend difficile toute approche critique du film), s'ajoute la conscience du *tour de force* qui les a rendues possibles : ce tour de force qui consiste à *faire jouer* des enfants qui par définition *ne peuvent pas jouer* - ne peuvent pas jouer leur différence parce qu'ils n'en ont justement pas conscience. C'est cet étonnement permanent, ce « comment est-ce possible? » (comment est-il possible que des mongoliens jouent leur propre rôle?), qui se trouve lui-même re-joué, redoublé en abyme, dans la séquence finale où les enfants chantent et interprètent devant leurs parents une petite pièce de théâtre : représentation dérisoire et pénible, mais doublement émouvante et captivante : pour les parents, qui ont conscience de l'effort nécessaire aux enfants, et pour nous spectateurs, qui assistons de surcroît, en coulisse, aux efforts de Judy Garland s'évertuant à souffler leur texte aux enfants - efforts qui ne font que désigner la tâche impartie à Cassavetes lui-même. Et de même que les parents, non dupes, applaudissent sincèrement les enfants *et* leur éducatrice, de même nous, spectateurs, ne pouvons qu'applaudir le metteur en scène *et* les enfants, devant ce double exploit.

Mais si cette « authenticité » des enfants mongoliens, qui jouent (parfaitement) leur propre rôle sans savoir qu'ils le jouent, fait la force du film et sa place dans la production de Cassavetes (renvoyant les *Vol au-dessus d'un nid de coucous* et autres variations sur la folie à ce qu'ils sont - c'est-à-dire de complaisantes pitreries), c'est elle aussi qui provoque le malaise par l'inévitable confrontation avec le jeu des acteurs, doublement déplacés en ce qu'ils ne jouent pas ce qu'ils sont (des acteurs), et jouent ce qu'ils ne sont pas (des éducateurs). Un *éducateur*, ça n'existe que dans la fiction. Or, de fiction (hollywoodienne), ce film est saturé, *dès lors qu'il s'agit de gens normaux :* champs-contrechamps sur des regards enfin expressifs (trop expressifs), mimiques hypercodées, narration soigneusement élaborée, psychologie de carton-pâte, musique pesamment insistante. Autant le regard, quasi documentaire, sur les enfants, avait de puissance à force de neutralité, autant le registre fictionnel paraît dérisoire, et suranné, à trop vouloir *prouver*. Car ce film est bien un film de propagande, mettant toutes les ressources du cinéma (et en premier lieu deux grands acteurs) au service d'un discours - sans doute neuf à l'époque – disant qu'il faut accepter l'anormalité, sans la dénier, sans la dissimuler, sans la mépriser (c'est dans cette logique que s'insère la scène-choc où, pour lui « ouvrir les yeux », on emmène Judy Garland voir des mongoliens adultes dans un asile), mais en l'intégrant au contraire au monde normal (intégration et normalisation par le travail) - et d'ailleurs, qui est normal et qui ne l'est pas, personne ne peut vraiment le dire, etc.



Judy Garland dans A Child is Waiting (John Cassavetes). Photo CdC.

Or, ce qui est gênant dans ce film (et ce qui en fait dans une certaine mesure un film raté), c'est que, en contradiction avec son propre discours, il ne cesse de désigner ce qui est normal, et ce qui ne l'est pas : le normal, c'est ce qui fonctionne - l'anormal, c'est ce qui déborde l'écran, c'est ce dont la réalité ne se fabrique pas, c'est le degré-zero du cinéma. C'est là que le rôle de Rubin (le petit garçon qui sert de fil conducteur à l'histoire) apparaît vraiment en faisant apparaître la vérité du film : catalogué comme « anormal » par l'institution, désigné comme cas-limite par les psychologues, il est intégré de fait, par la fiction, au monde normal : à la différence des autres enfants, et de même que les adultes, il sait ce qu'est la souffrance et l'amour, le normal et l'anormal, il possède un nom, une histoire et des antécédents socio-culturels, il a un hors-champ par rapport à l'institution, il est susceptible d'émotions, de sentiments et de mouvements de caméra - et surtout, *il est joué* par un enfant-acteur. C'est dire que quoi que s'efforce de démontrer le film, on a la conviction, avec Judy Garland, que Rubin ne mérite pas son sort. Cette (mélo) dramatique injustice, dont Cassavetes veut nous faire croire (avec le directeur de l'établissement) qu'elle n'en est pas une, constitue bien la seule raison d'être de la fiction, l'unique moteur du film. Et si ce dernier inspire un sentiment de force et de malaise à la fois, c'est qu'il pointe, bien malgré lui, la vérité de l'*autre* : à savoir que toute tentative pour le réduire est forcément dérisoire, et qu'à le regarder, on ne peut, quoi qu'on en ait, que le rendre plus étrange, et plus inquiétant encore.

Nathalie Heinich, Patrice Pinell

L'EXÉCUTION DU TRAÎTRE A LA PATRIE ERNEST S.
(RICHARD DINDO)

Au cours des débats qui ont eu lieu au *Studio Action-République*, Richard Dindo définit son film comme « une machine ». Pour mettre en route la machine de ces débats, il propose même qu'on le prenne « par un bout ou par un autre ». Vous pouvez, dit-il, rattacher *L'Exécution du traître* à toute une tradition du documentaire suisse alemanique, ou le prendre tout simplement comme un film sur des faits qui ont eu lieu pendant la guerre, en somme comme un film de guerre. Il ajoute qu'« un sujet de ce genre, en France, on en aurait fait un film de fiction ».

Il n'est certainement pas à regretter qu'à partir des faits réels dont il s'est fait l'archéologue tenace et sans complaisance, discipliné en sa démarche par la plus stricte orthodoxie du matérialisme historique (1), Richard Dindo n'ait pas voulu construire une fiction. Ce n'est pas tant la rigueur de la démarche documentaire qui aurait pu y être atteinte, car il est faux de dire, bien sûr, qu'un documentaire est forcément mieux documenté qu'une fiction. Non, il me semble plutôt qu'à se fictionnaliser, le film aurait perdu sa dimension la plus passionnante : les scènes de la vie de Ernst S., devenant celles d'un héros (ou d'un anti-héros - du point de vue de la rentabilité fictionnelle cela revient au même), auraient perdu toute leur force, toute leur exemplarité, à transformer en « effet de » ce qu'elles ont été effectivement : réalité. Une épaisseur trouble de réalité.

Il y a au départ du film une de ces idées simples qui mènent loin si l'on n'oublie pas d'y penser : c'est qu'on n'exécute pas un homme sans histoire. Ce n'est jamais pour rien (sans inscription d'un passé et même d'un devenir), qu'un homme est mis devant poteau, mur, guillotine, prêt à tomber, littéralement, sous le coup de la loi. Moins parce qu'il y a mort d'homme que parce qu'il s'agit d'un rituel juridique de la violence, une exécution c'est toujours toute une histoire. Ou plus exactement *deux* histoires, car si l'on interroge l'événement (comme le fait le film) en ses causes, circonstances et contexte, cela en dit aussi long sur l'histoire de cet homme exécuté, les x années qui ont précédé sa mort, que sur celles du collectif tout entier que représentent ses exécuteurs.

En l'occurrence les deux histoires, ce sont : 1) celle du soldat suisse Ernst S. qui a vendu, probablement pour une bouchée de pain, quelques petits secrets militaires à un diplomate allemand en 1942, ce qui lui valut d'être accusé de « traîtrise envers la patrie » et exécuté; 2) l'histoire de la Suisse pendant la Seconde Guerre Mondiale, qui fut amenée, devant une tendance de collaboration avec l'Allemagne qui se dessinait vers 1942 parmi ses concitoyens, à exécuter « pour l'exemple » une quinzaine d'individus convaincus de faits d'espionnage, dont Ernst S.

Et la machine du film c'est de demander constamment : comment Ernst S., comment la Suisse, en sont-ils arrivés là?

Que les Suisses allemands me pardonnent ici de rappeler leur lieu et mythe bien commun, auquel en ce qui me concerne, j'avoue que je réfléchis pour la première fois - savoir l'histoire de Guillaume Tell, ou par quelle acrobatie balistique il faut en passer pour qu'un père ne tue pas ses enfants, version revue et corrigée par le pacifisme suisse d'une mythologie aussi fondamentale que le (non)-sacrifice d'Abraham. La Suisse, on le sait, n'a pas le sang facile. Autrement dit, qu'un cinéaste suisse ait eu l'idée, à partir d'une exécution commise par les autorités suisses, de construire un film documentaire sur la Suisse, cela ne me paraît pas du tout indifférent, mais à voir comme une remontée à une sorte d'événement traumatique national. D'autant plus que la première interview du film est celle d'un citoyen suisse tout ordinaire, qui se souvient du choc provoqué dans le village, le matin, par l'exécution de Ernst S. qui venait de s'y produire la nuit précédente. L'expression d'une stupéfaction opaque, comme si d'abord rien n'avait eu lieu que le lieu de cette exécution.

A partir de là, la machine du film c'est le travail de cette remontée à l'événement (qui se fait tout simplement par les témoins, ceux qui restent), et la recherche de toutes les traces qui pourront y reconduire. On interroge la mémoire de ceux qui ont approché physiquement Ernst S. : des membres de sa famille, sa logeuse, un camarade de régiment, l'homme du peloton qui lui a bandé les yeux. Ceux aussi qui, n'ayant pas connu Ernst S., ont cependant à divers titres, leur mot à dire sur cette exécution, soit qu'ils en aient été choqués, soit qu'ils aient leurs raisons de le justifier, soit qu'ils aient été particulièrement impliqués (un historien, un militaire) en son contexte historique.

Des deux côtés - vie de Ernst S./histoire de la Suisse - des pièces documentaires viennent à l'appui du dossier : photographies de famille, actualités de l'époque. Les lieux sont également passés en revue, perquisitionnés par une sorte de caméra-commissaire (la beauté de ces zooms avant/arrière tellement en accord avec la démarche du film qui ne cesse de passer du témoignage à chaud à la plus froide analyse), qui ressasserait moins une fouille qu'une sorte de reconstitution large des faits, depuis le début, si bien qu'elle s'oblige à remonter aux paysages de toute une vie. Et chacun de ces lieux joue comme décor, marquant un acte plus ou moins proche du dénouement, transformé donc en repère, si bien qu'il suffira d'y revenir pour savoir à quel moment « de l'action » on en est. Ce qui me fait dire, je le répète, que ce documentaire pouvait rester documentaire, puisque le drame de toutes façons y est inscrit. Quant au tissu des témoignages, il est si dense et si serré qu'il fait *texte*; au point qu'on pourrait se demander si la parole de ce film, fait principalement d'interviews, n'a pas été pré-écrite et récitée par des acteurs.

Ce sont là qu'interviennent et concourent à n'en pas douter, d'abord le tact interrogatoire de Dindo, et un autre phénomène, inhérent aux faits interrogés : le caractère « pénible » de ceux-ci.

Il n'est certainement pas drôle d'avoir un traître à la patrie dans sa famille, ou sa maison, ou comme copain. L'un des frères de Ernst parle des difficultés qu'il a rencontrées dans sa vie, son travail, à être considéré comme le frère du traître. Un autre frère, militant socialiste, eût certainement préféré, en résistant, mourir à la place de Ernst, et non survivre au collabo.

Interroger la famille de Ernst, c'était donc rouvrir sa grande plaie. Dindo a su le faire, non en voyeur rétrospectif, mais en chirurgien qui repère délicatement un vieil abcès. Le frère socialiste (c'est Dindo qui nous l'apprend) refusait au début des interviews de montrer son visage à la caméra. Mais une fois déclenchée sa parole, on ne s'aperçoit plus guère qu'il se cache : par le film, quelque chose comme une décrispation, et même une libération, a donc du se produire. Elle est plus sensible encore chez l'autre frère - le plus proche de Ernst, celui qui l'a manifestement le mieux connu et le plus aimé - qui, sans chercher à

L'Exécution du traître à la patrie Ernest S. de Richard Dindo. Photo CdC.



justifier ce qu'il appelle la connerie de Ernst, se laisse aller à évoquer en riant son caractère un peu irresponsable, son étourderie d'oiseau, tout en formulant implicitement une question à la justice de la sentence : « Fallait-il vraiment tuer mon frère pour cet enfantillage? »

Et bien sûr la famille de Ernst S. n'est pas la seule concernée, même si de plus loin, par cette question. Car cette fameuse loi suisse dont Ernst S. a subi la plus extrême rigueur, coupable à peine d'un délit qui, en temps de paix, lui aurait coûté un maximum de cinq ans de prison, il eût fallu qu'elle s'exerçât dans la plus grande universalité de sa force, pour qu'on pût la dire équitable. Même en considérant la gravité du moment, Ernst S. a-t-il vraiment appartenu au groupe le plus coupable des amis suisses de l'Allemagne?

Où l'on découvre que la Suisse n'a pas été de part en part, pendant la Guerre, ce beau bloc de neutralité dont elle voulut et veut encore se donner à elle-même l'image. En matière de collaboration avec Hitler, il y en a eu qui sont allés beaucoup plus loin que Ernst S. Une minorité non négligeable de l'armée suisse ne cachait pas ses sympathies pour la politique musclée du Führer, et jusqu'à certains membres du Gouvernement, comme ce Ministre des affaires étrangères qui sut apprécier, en esthète et polémologue, le coup de Munich. Autre révélation grave : certains milieux de la haute finance suisse ne se sont pas gênés pour vendre des armes aux allemands. Tous ceux-là sont-ils passés au peloton? Une trahison ne mériterait-elle son nom, et sa sentence, que lorsqu'elle ne rapporte pas lourd?

Où l'on revient aux analyses marxistes du film, et comment l'on peut comprendre que celui-ci ait suscité en Suisse tant de polémiques et tant d'animosité dans les milieux droitiers. Au point que les autorités de la cinématographie officielle, qui l'ont subventionné, ont été extrêmement choquées par cette politisation « abusive » du documentaire, et que des productions de même genre risquent à l'avenir de ne plus voir le jour en Suisse.

Cela nous paraît tout à fait regrettable, et nous serions heureux, au contraire, que des images de la Suisse comme celles-ci nous parviennent plus nombreuses, non qu'avant tout nous leur sachions gré d'être rouges (à vrai dire elles sont plutôt vertes), mais parce que ce n'est pas si souvent qu'apparaît un cinéaste qui en connaît un bout aussi subtil sur la puissance de l'Etat, et sur ses contradictions.

Pour cette raison, je dirais même que si j'étais l'Etat suisse, je penserais à mettre Richard Dindo au nombre de mes cinéastes officiels. Et je lui en ferais la proposition un peu plus gentiment que Goebbels l'avait faite à Fritz Lang, de peur que Dindo ne se mette en tête d'émigrer.

Sylvie Pierre

(1) Rien n'y manque, ni l'analyse de la surdétermination, ni la théorie du flottement idéologique du lumpen-prolétariat en période de crise, ni l'idée qu'en temps de guerre, il n'y a finalement en matière de canons, et selon les oppositions de classe, que la chair à... et les marchands de ...

OK MISTER
(PAVEZ KIMIAVI)

Une dénonciation de l'impérialisme sur airs de comédie musicale. Kimiavi retourne contre l'Occident les procédés d'un de ses genres filmiques dominants pour retracer l'envers de l'histoire de la colonisation, donner le point de vue du Tiers Monde. Il ne s'agit pas toutefois d'une simple inversion : les types restent avec leurs attributs mythologiques. Mais si, en leur aspect, personnages et rôles demeurent les mêmes, les finalités, elles, changent, se joue en deçà des façades l'impudique brutalité de la colonisation. L'esprit d'entreprise, sous ses airs dynamiques et libéraux, se révèle puissance d'exploitation, le savoir, derrière son idéologie progressiste, force de pillage et de déculturation, etc.

L'appréciation contradictoire du code de la comédie musicale, dans sa double caractérisation de représentation caricaturale et de sujet frivole, à la tragédie de l'impérialisme - dans sa forme première et excessive de colonialisme - permet à Kimiavi une description caustique des bienfaits de la civilisation, d'en tourner en une cruelle dérision les apports, de rendre clairs les processus d'« échange inégal » et les finalités dernières de l'Occident. Mais c'est là aussi où le film pêche, où sa clarté, parce que trop grande, devient suspecte. Il ne suffit pas d'inverser les signes discriminants de l'ordre - ou leur contenu - pour en renverser l'établissement. Toute inversion de discours, même portée sur les finalités ou sur la « réalité matérielle » du discours, suppose quelque part une entente avec ce qu'elle inverse. Tout comme le miroir réinscrit bien le principe de réalité de l'envers de son reflet et l'illusion de son contenu par son cadre, la solution de continuité qui l'identifie comme miroir. Toute inversion se définit dans la dépendance de ce qu'elle inverse; il n'y a pas d'envers du décor, mais complexité systématique de l'un à l'autre, et reprendre contre elle-même la théâtralité hollywoodienne de la comédie musicale, loin de porter un coup à son exotisme ou à son idéalisme, ne fait que la revitaliser.

Détourner les signes d'une représentation, c'est certes bien en faire ressurgir le négatif refoulé (et ici le tour est habilement conduit puisque restent inchangées les représentations occidentales du blanc et du sauvage - ou du « sous-développé » - seuls diffèrent les contenus), mais cette dénonciation n'atteint son objet qu'à être supportée elle-même de la transparence du signe à son contenu, transparence illusoire que sous-tend la scénographie traditionnelle de la comédie musicale (naïveté ici de la mise en scène qui transparaît nettement dans l'épisode de la babouche perdue du Prince Charmant de Cendrillon).

L'exagération même des objets dans leur aspect (formes, couleurs, matière) au delà du ridicule - ou du sinistre délire - qu'elle accorde à leur fonction déclarée ou de l'absurde qu'elle montre ainsi des principes qui en sous-tendent la logique (les maquettes d'avion et l'armement, les monopoles et la consommation, etc.) réduit la critique à un énoncé didactique publicitaire et la démonstration à des enchaînements mécaniques - et, on le sait, la meilleure publicité est toujours celle qui contient sa propre critique.

Car si un point ne fait pas de doute dans ce film et, du coup, *officialise* sa critique, c'est bien que la critique de l'Occident est construite sous la forme du regard de l'Occident - et donc, à terme, *dans sa perspective* (on parle finalement la même langue : la comédie musicale). Les dernières images sont celles d'un monde ravagé par la pollution, englué dans l'équilibre de la terreur (et ces dernières images sont celles d'une vision catastrophique où s'annule tout l'humour antérieur de la démonstration), et notre devenir s'y résume fantasmatiquement assez bien. Mais en ces images se signifie aussi le non-consommé de la rupture du film avec ce qu'il condamne : car de telles images, même si elles correspondent pour une part à une menace réelle de l'avenir et à l'angoisse présente qui s'y lie, sont toujours simultanément des produits du politique par où il se détermine et se légitime et fait régner sa paix : la menace mondiale se résume ainsi à une erreur de gestion du politique - ou à son manque de moralité et une bonne gestion (un « bon programme ») est censé y mettre fin - le politique en dernière instance est sauf.

Au fond, c'est le propos politique même du film qui est une gigantesque comédie musicale (et les meilleurs moments du film sont ceux où le politique et la comédie musicale coïncident dans la même surréalité) car la spectacularité évanescente du genre correspond assez bien aux mécanismes de la représentation politique dès lors qu'elle plébiscite la société; un général d'opérette n'en est pas moins un oppresseur et un assassin (de tels généraux sont souvent les plus barbares), mais il le fait aussi au nom de l'opérette (cf. Chaplin, *Le Dictateur*). Mais il ne semble pas que ç'ait été là le propos du film *OK Mister*.

Yann Lardeau

Adolfo Arrieta et, en amorce, Jean-Claude Biette

Xavier Grandes dans *Les Intrigues de Sylvia Kousky*

LE CINÉMA PHÉNIXO-LOGIQUE D'ADOLFO G. ARRIETA

PAR JEAN-CLAUDE BIETTE

Soit qu'il avance sur les échasses d'une narration simulée en des scénarios à caractère féérique *(Le Château de Pointilly, Tam-tam, Flammes)* soit qu'il suive d'un instinct sûr cette boucle d'un filmage à l'aveuglette qui ne trouve à se boucler qu'aux derniers repentirs du montage *(Le Crime de la toupie,* cet extraordinaire *Imitation de l'ange, Le Jouet criminel, Les Intrigues de Sylvia Kousky),* l'art cinématographique d'Arrieta exprime avant tout dans les affaires humaines ce qui se glisse entre les mailles, ce qui file entre les dialogues.

On pourrait croire, à ne voir qu'un ou deux de ses films, qu'Arrieta tient à ses dialogues et à ce qui s'y dit et s'y échange. Erreur : il ne les emploie que comme des sorts qu'il jette. Les signifiés sont des toupies, les dialogues de simples parties de crapette et les personnages les jouets souvent costumés en anges d'un grand jeu mystérieux qui n'est pas mené par le destin, Dieu ou une idéologie, mais par les composantes tangibles d'une conception insaisissable du cinéma dont Arrieta depuis des années cherche, à chaque film, de nouvelles preuves. Il hasarde autant d'ombres portées qui enchantent mais qui échappent à qui veut s'en emparer comme d'objets.

Ce jeu du cinéma, qui prend parfois dans ses films l'apparence du miracle, traduit une poétique divisée, contradictoire, qui s'échafaude, non sans peine, pour dériver vers deux directions indiquées dans la répartition signalée plus haut. Cette division en deux tendances de l'œuvre – cinq longs métrages et deux courts suffisent dans le cas précis à parler d'œuvre – apparaît dans la perception simultanée de la couleur dramatique, de la forme technique et de la tonalité d'ensemble (le résultat esthétique) de chacun de ces films. Les premiers, nettement dialogués avec leurs textes enregistrés en même temps que l'action filmée (en son direct), plient un peu à leur loi les plans d'action qu'on peut, par économie et exigence de mobilité, tourner muets et bruiter ensuite (oui, bruiter car Arrieta n'hésite pas, par exemple, à prêter sa voix à l'image d'un chien qui aboie). Ces films donnent l'impression d'une plus grande hiérarchie entre leurs composantes que les seconds.

Ceux-ci peu dialogués, avec ces sons un peu étouffés de conversations ou de jugements sans réponses, proposent une narration fantôme qui ne cherche pas à faire peur mais, bien plus subtilement, qui joue à rassurer.

Quel est alors ce jeu et en quoi est-il cinématographique ? Que sont ces vains pièges qui tout au plus agacent (mais c'est déjà ça)?

Dans ce dispositif qui mime la négligence (des raccords, de la continuité lumineuse, de la perception auditive moyenne, du jeu d'acteur tenu et cohérent) – et cette négligence exaspère – il y a la recherche obstinée (et peu prestigieuse) d'exprimer *à l'état de film* le grand désordre, rarement exploré, de la vie, c'est-à-dire de communiquer un sentiment aussi fort que possible (pas mimé par des effets formels, ni imposé par volonté ou enclos dans le scénario, mais gagné dans l'espace matériel du film, dans ses composantes le plus prosaïquement techniques) de liberté. Les films d'Arrieta abritent des trésors de regards, de gestes et de phrases *insensés :* ceux-ci n'expriment rien, ils sont là pour être là et affirmer immédiatement l'existence, ici et pas ailleurs, d'individus, acteurs ou pas, qu'une caméra qu'on dirait chargée à blanc interrompt quelques secondes au milieu d'une conversation ou au cours d'une promenade. Dans cette aptitude à combiner dispositif têtu et désordres, à partir d'une culture, d'un point de savoir, d'une biographie qui en diffèrent, ce n'est pas très loin de Jean Rouch et de Jacques Rivette que Arrieta filme.

J.-C. B

Xavier Grandes dans *Le Crime de la toupie*

ENTRETIEN AVEC ADOLFO G. ARRIETA

Cahiers. *Nous nous connaissons depuis longtemps. Un jour, en 1967, un jeune espagnol est venu au bureau des* Cahiers *avec une petite bobine sous le bras, un court métrage qu'il nous a demandé de voir. C'était très beau et ça s'appelait* El Crimen de la pirindola (Le Crime de la toupie). *Il y a une note très élogieuse de Fieschi dans le numéro 188. Depuis, tu as beaucoup tourné. Et on n'a plus parlé de toi jusqu'aujourd'hui.*

Adolfo Arrieta. Oui, mais je savais que vous les aimiez, enfin je ne sais pas pour tous, mais, vous, je savais que vous les aimiez. Et que ça viendrait, depuis quatorze ans. *Le Crime de la toupie,* c'était le premier film, le tout premier film. J'étais à Madrid. Et beaucoup de gens ont commencé à faire des films comme ça, des films en 8 ou en 16 mm, complètement en dehors de tout, de toute organisation, de tout système, de toute institution.

Cahiers. *Comment vivais-tu à l'époque?*

Arrieta. Je vivais chez moi, avec ma famille. Je faisais de la peinture. J'avais fait des expositions mais j'avais très envie de faire des films; j'ai trouvé une caméra et j'ai commencé. *Le Crime de la toupie;* ça a duré deux ans.

Cahiers. *Tu avais envie de faire des films parce que pour toi c'était un prolongement de la peinture?*

Arrieta. Non, j'avais toujours eu envie de faire des films.

Cahiers. *Tu aimais voir des films?*

Arrieta. Beaucoup.

Cahiers. *Quels sont ceux qui t'ont marqué quand tu étais en Espagne?*

Arrieta. Orphée.

Cahiers. Dans un entretien que j'ai lu, tu as dit aussi Le Magicien d'Oz...

Arrieta. Oui, ça c'est quand j'étais petit, je l'ai vu plusieurs fois. Il y a plusieurs films qui m'ont marqué beaucoup, beaucoup. Lors d'un voyage à Paris j'ai vu *Potemkine*, ça m'a beaucoup frappé. Tous les films américains qu'on passait à ce moment-là; aussi les comédies musicales, les films de Nicholas Ray. Les premiers films de Godard, *A Bout de souffle.*

Cahiers. *Et tous ces films étaient en version originale ou espagnole?*

Arrieta. Originale, c'était dans un ciné-club.

Cahiers. *Tu étais complètement isolé ou tu étais lié au milieu cinéphile, aux futurs cinéastes, aux critiques espagnols?*

Arrieta. J'allais au ciné-club. Là je rencontrais des gens qui aimaient le cinéma. Et puis j'ai essayé d'entrer à l'Ecole, l'Institut cinématographique de Madrid mais j'ai échoué au premier examen. C'était complètement absurde, on m'a demandé quelle nouvelle de l'année m'avait le plus frappé dans le journal, je suis resté complètement bloqué. Heureusement; parce que j'ai décidé d'acheter une caméra 16 mm et j'ai commencé à tourner, comme ça, avec Xavier Grandes comme acteur.

Cahiers. *Une caméra à manivelle?*

Arrieta. A moteur, mais pas électrique.

Cahiers. *A moteur mécanique.*

Arrieta. Voilà. Et comme ça, j'ai monté *Le Crime de la toupie.*

Cahiers. *Tu en as fait une version couleurs, je me souviens.*

Arrieta. Je ne l'aime pas beaucoup. C'était pas fini, c'était pas très bien.

Cahiers. *Ce n'est pas très fréquent de faire un remake de son propre film, surtout un court métrage, un premier court métrage.*

Arrieta. Après avoir fait *Le Crime de la toupie,* j'avais l'impression de ne plus pouvoir faire que *Le Crime de la toupie,* tout le temps. J'avais envie de tourner encore. J'ai continué *Le Crime de la toupie* en couleurs, mais c'était pas bien.

Cahiers. *Donc, tu aurais pu faire comme Ozu, quarante films, presque le même, autour de la toupie qui tourne?*

Arrieta. Oui. Et puis je me suis arrêté.

Cahiers. *As-tu fait d'autres films en Espagne?*

Arrieta. Je suis venu en France avec *Le Crime,* que j'ai montré, et après ou en même temps je faisais un autre film, *L'Imitation de l'Ange* qui a duré un an et demi ou quelque chose comme ça et après je suis venu vivre à Paris. Puis j'ai fait *Le Jouet criminel,* c'était en 69, puis *Le Château de Pointilly, Sylvia Kousky, Tam-Tam,* et *Flammes.*

Cahiers. *Tu corresponds un peu à l'image romantique qu'on peut se faire de l'artiste : quelqu'un, isolé dans un contexte politique très difficile, qui fait un premier film dans son coin, qui vient à Paris, qui fait encore des courts métrages, puis qui arrive à faire des longs... Comment as-tu réussi à les faire, au plan économique? Ce sont des films qui sont peu ou pas sortis...*

Arrieta. C'est ce que je me demande... Vraiment, je ne peux pas expliquer comment je suis arrivé à faire ces films. Je crois qu'ils sont faits dans une excitation très forte et que ça enlève la préoccupation de l'argent, les préoccupations matérielles. Parce que, si j'avais pensé, avant de tourner, à tout ça, peut-être n'aurais-je jamais tourné, c'était une folie de faire les films comme ça... Finalement c'est moi-même qui les ai produits mais d'une façon tellement compliquée que c'est inexplicable...

Cahiers. *Quand tu commences un film, tu n'es pas sûr de le finir?*

Arrieta. Je ne peux pas m'arrêter, alors je continue, je continue. Jusqu'à présent je les ai tous finis, avec de petites interruptions. Je ne faisais pas de scénario. Ça faisait comme un tout, comme un système : travailler sans scénario, monter en même temps que tourner, écrire après avoir vu ce qu'on avait fait. Le scénario et le film se faisaient en même temps. Ça correspond parfaitement avec l'absence d'argent.

Cahiers. *Est-ce qu'il y a des films que tu as faits avec une aide extérieure, privée ou institutionnelle?*

Arrieta. J'ai eu beaucoup d'aides, des amis qui m'ont prêté de l'argent, de la pellicule, des crédits laboratoire. *Flammes* est le seul film que j'aie fait avec de l'argent d'une institution, de l'INA, j'avais écrit un scénario.

Cahiers. *Pour* Pointilly *aussi tu avais écrit un scénario?*

Arrieta. Oui, mais en même temps que je tournais. Immédiatement après *Pointilly,* j'avais écrit le scénario de *Flammes* et après j'ai fait *Sylvia Kousky* et *Tam-Tam.* J'ai déposé le scénario de *Flammes* à l'INA et cinq ans après ils m'ont dit qu'ils voulaient le faire. Ils ont payé le laboratoire et ils m'ont donné 60 000 francs pour le tournage, je crois qu'en tout ils ont dépensé 150 000 F.

Cahiers. *Tu as une idée du coût moyen de tes films avant* Flammes?

Arrieta. C'est compliqué. Il y a beaucoup de choses que j'ai payées beaucoup plus tard, le laboratoire par exemple. Avec tous ces mélanges je ne peux pas savoir exactement. Je ne crois pas que ç'ait été très cher. Pour *Tam-Tam* par exemple, qui était un plus organisé, j'ai dû dépenser 30 000 francs. Personne n'était payé.

Cahiers. *Et la caméra, c'est toujours toi qui la tiens? Y compris dans* Flammes?

Arrieta. Oui. Dans *Flammes* c'est moi qui la tiens, c'est moi qui fais le cadre et ce n'est pas moi qui fais la lumière, la lumière est faite par un garçon qui s'appelle Thierry Arbogart. Une merveille, on s'entendait, on discutait, il faisait des prodiges avec rien. Dans *Tam-Tam* c'est Bernard Auron qui avait fait la lumière. Il y a beaucoup d'extérieurs dans *Sylvia Kousky* et quand il y a des extérieurs c'est moi qui fais la lumière... Pour les autres films, la lumière a toujours été faite par des personnes différentes. Pour *Le Crime de la toupie,* toute la lumière est naturelle, même en intérieurs. Il n'y a pas de lumière artificielle.

Cahiers. *Tu n'as pas toujours tourné en son direct?*

Arrieta. Pas dans *La Toupie* ni dans *L'Imitation* ni dans *Le Jouet criminel.* Dans les derniers, oui.

Cahiers. *Tu aimes autant le son direct que le son doublé?*

Arrieta. J'aime mixer les deux. J'aime l'impression d'artificiel, je n'aime pas cette vérité du son direct parce que je trouve que ce n'est pas vrai du tout, que c'est venu comme une affectation, le son direct.

Cahiers. *Quand on voit tes films, on est sensible à un charme, une élégance de chaque plan. On a l'impression que les choses coulent, que tout est facile, qu'il n'y a aucun travail - sauf peut-être dans* Flammes. *Et c'est sûrement faux. Où se situe le travail, s'il y en a?*

Arrieta. A tous les niveaux, la mise en scène, la lumière, le montage surtout, c'est là que j'ai l'impression de faire le film.

Cahiers. *Et qu'est-ce qui déclenche le film chez toi? C'est une idée de scénario, un flash visuel?*

Arrieta. Plutôt un flash visuel. Une excitation, une envie.

Cahiers. *Par exemple, dans* Flammes, *comment est venue l'idée d'une fille qui rêve d'un pompier?*

Arrieta. L'idée du pompier, je ne sais pas du tout d'où ça a pu venir. C'est apparu comme ça, ça me semble une idée mystérieuse, très étrange. Avant, il n'y avait pas de pompier dans le scénario, j'avais écrit un scénario un peu à partir du *Château de Pointilly* que je voulais approfondir. *Le Château de Pointilly* je le trouve très triste et c'est comme ça qu'est venue l'idée du pompier.

Cahiers. *Que tu trouves moins triste?*

Arrieta. Oui. Aujourd'hui, je trouve *Le Château* moins triste que quand je l'ai fait. Je l'ai trouvé un peu plus comique la dernière fois que je l'ai vu. De toutes façons, c'est de tous le moins comique.

Cahiers. *Mais quand tu dis : un jour, comme ça, le pompier est arrivé, tu peux expliquer ce qui est arrivé d'abord? L'idée de pompier, une flamme, un uniforme?*

Arrieta. C'était le feu. Je crois que le feu est apparu quelque part et c'était à partir de là, c'était un élément qui manquait dans le scénario que j'avais écrit et que j'avais relu. Il y avait quelque chose qui manquait, quelque chose qui transgresse tout, qui fasse que la chose fonctionne, et soudain le pompier est apparu, à cause de mille motivations... Avant, il y avait le père, la préceptrice, la fille partait avec la préceptrice, revenait après à la maison, il y avait une histoire entre les trois et aussi avec le demi-frère qui est apparu plus tard. Quand j'ai revu le film l'autre jour, j'ai vu un rapport avec les anges. Dans *Sylvia*

Orphée, de Jean Cocteau (au centre Jean Marais) : depuis l'incident du café, des bruits se répandent selon lesquels Orphée aurait fait disparaître Cégeste.

Flammes, d'Adolfo G. Arrieta (la réapparition)

Kousky et dans *Tam-Tam* il n'y avait pas d'ange. Dans *Tam-Tam* il y a une figure qui met toujours un masque, comme une espèce de hibou.

Cahiers. *C'est le thème du déguisement. Le pompier c'est un déguisement comme celui d'un ange...*

Arrieta. Oui.

Cahiers. *Le pompier c'est un déguisement, mais c'est aussi quelqu'un qui est dans les airs...*

Arrieta. Oui, c'est quelqu'un qui monte, qui grimpe aux murs...

Cahiers. *C'est dans tous tes films, l'ascension.*

Arrieta. Il y a toujours quelqu'un qui monte, en avion ou d'autre façon. Dans *Le Château*, il y a un voyage en avion, dans *Tam-Tam* il y a un avion, on ne le voit pas mais on en parle.

Cahiers. *Dans tes films, souvent les ailes se détachent du corps, l'ange les perd... Est-ce qu'il n'y a pas Icare aussi dans le pompier? Quelqu'un qui, à s'approcher trop près d'un foyer brûlant, perd ses ailes?*

Arrieta. Oui, c'est très important.

Cahiers. *Et l'idée de quelqu'un qui surgit, déguisé, dans une maison qui n'est pas la sienne...*

Arrieta. Oui, le déguisement, c'est une constante dont je ne m'étais pas rendu compte avant de revoir tous mes films.

Cahiers. *Mais l'ange, c'est venu comment? Dans* La Toupie *déjà il y a l'ange...*

Arrieta. C'est venu à cause d'un mur blanc. Je filmais Xavier Grandes en train de jouer avec la toupie et soudain, en regardant dans le cadre, j'ai senti qu'il y avait quelque chose qui provoquait la figure d'un ange, quelque chose d'angélique.

Cahiers. *Tout à l'heure on a vu chez toi un livre sur l'ange. C'est quelque chose qui t'intéresse beaucoup, l'ange?*

Arrieta. Oui, oui, énormément. Ça m'intéresse surtout poétiquement.

Cahiers. *Chez Cocteau il y avait ce thème que tu connais, le rapport entre ange et angle.*

Arrieta. La chute des angles, oui. En hébreu la chute des anges ça se traduit : la chute des angles.

Cahiers. *Il y a l'l qui tombe...*

Arrieta. C'est euclidien. Dans *Le Crime de la toupie* c'était très clair : il fallait un ange, en regardant le jeu de la toupie.

Cahiers. *Donc, finalement c'est cette vision poétique qui détermine ta façon de faire des films, c'est-à-dire le tournage au jour le jour quand tu en as envie? Est-ce comme ça que ça se passe?*

Arrieta. Plus maintenant.

Cahiers. *Il y a un cliché : chez l'artiste, la vie et l'art ne font qu'un, le cinéma et la vie se confondent. J'ai toujours eu l'impression que c'était vrai pour toi, que tu tournais tout le temps, finalement.*

Arrieta. Absolument.

Cahiers. *Est-ce que tu tournes tout le temps et puis un jour ou l'autre les plans se retrouvent dans un film, ou bien tu tournes toujours par rapport à un film précis?*

Arrieta. J'ai l'impression de tourner tout le temps mais que les films sont des entités séparées. Chaque film est un film différent.

Cahiers. *Est-ce qu'il y a des plans que tu as tournés sans savoir très bien où ils iraient et qui se sont retrouvés dans des films différents?*

Arrieta. Oui. Dans *Flammes,* c'était tout centré sur *Flammes* parce que l'ai tourné de façon tout à fait différente, très organisée, orthodoxe. C'est-à-dire que j'ai tourné pendant trois ou quatre semaines dans un endroit sûr.

Cahiers. *C'était la première fois que tu tournais comme ça?*

Arrieta. D'après un scénario, oui. Je l'avais écrit trois fois. Et je trouve ça passionnant aussi. J'aime écrire des scénarios, des dialogues.

Cahiers. *Et tu tournes beaucoup plus que tu ne gardes ou bien, en général, tu tournes au plus juste?*

Arrieta. Non, je tourne beaucoup, beaucoup plus que je ne garde. C'est pour ça que ça devient tellement cher, finalement.

Cahiers. *Pour* Flammes *aussi tu as tourné beaucoup plus, bien que tu l'aies très écrit avant?*

Arrieta. Beaucoup. Le film durait trois heures, il en est resté une heure et demie. Le scénario a un peu changé, il était plus centré sur les rapports entre le père et la petite fille, puis la fille. Il se passait plus de choses quand j'ai vu le film, ce qui était le plus intéressant, c'était le pompier, les rapports entre le pompier et le père, la fille. L'axe a changé. Donc, beaucoup de choses sont parties. J'ai beaucoup travaillé au montage de ce dernier film.

Cahiers. *Au montage qu'est-ce que tu cherches?*

Arrieta. Je cherche le film... trouver la forme du film. De ce que j'ai filmé. Le montage peut tout changer . Une scène qui est au début, si on la met à la fin, ça change tout. C'est comme l'écriture, quand on monte.

Cahiers. *Il est arrivé, au montage de tes films, que tu aboutisses à un produit construit complètement différemment par rapport au départ, ou bien le montage complète quelque chose qui était déjà là?*

Arrieta. Je crois que ça se fait en même temps que le reste, c'est un processus qu'on ne peut pas isoler. Pour *Flammes*, finalement c'était la même chose.

Cahiers. *Mais* Flammes, *tu as commencé à le monter une fois le tournage terminé?*

Arrieta. Oui, j'avais 12 heures de pellicule.

Cahiers. *Et les autres tu les montais en même temps que tu les tournais?*

Arrieta. En même temps que je les tournais, et j'écrivais après et je recommençais...

Cahiers. Flammes *est donc le seul où il y ait eu une chronologie « normale », c'est-à-dire un scénario écrit, transformé, tourné, monté. Est-ce un désir que tu avais de ça ou est-ce parce que le film était produit « normalement »?*

Arrieta. C'est parce que c'était produit normalement, c'est venu comme ça.

Cahiers. *Et ça ne te paraît pas aller à contre-courant d'une tendance profonde chez toi, à contre-courant d'une méthode de travail?*

Arrieta. Absolument pas, parce que la tendance est de faire un film et tu peux le faire de n'importe quelle manière.

Cahiers. *Tu fais tirer tes prises en couleurs?*

Arrieta. Non, la copie travail est en noir et blanc. Pour *Flammes*, tout a été tiré en couleurs, l'INA payait.

Cahiers. *Qu'est-ce qu'ils pensent de ton film à l'INA?*

Arrieta. Il y a des gens qui l'aiment beaucoup mais certaines personnes le détestent.

Cahiers. *Pourquoi? Avec quelles raisons?*

Arrieta. Aucune. Aucun argument. Ce n'est pas grave du tout, au contraire, c'est peut-être un bon symptôme. L'opinion de l'INA ne m'inquiète pas du tout.

Cahiers. *Est-ce que tu te soucies de l'opinion de quiconque sur tes films?*

Arrieta. Absolument. Je me soucie beaucoup de celle de mes amis.

Cahiers. *Est-ce que tu as souffert de ce qu'a représenté comme autorité la conception du cinéma utilitariste et politique? Après 68, as-tu été attaqué sur le fait qu'on ne voyait pas de critique sociale dans tes films?*

Arrieta. Non, pas du tout. Pas explicitement, une fois, oui, j'étais attaqué à la Cinémathèque à cause du *Jouet criminel*. Je ne sais pas par qui. Parfois il y a des gens qui me disent : « on a l'impression que tu fais des films pendant tes week-end, avec tes amis, pour t'amuser, sans aucun problème, sans aucune préoccupation », et ça j'aime beaucoup parce que ça veut dire que le « travail » reste invisible, fait partie du tout, n'existe pas.

Cahiers. *Et quand tu étais en Espagne, est-ce qu'on t'a reproché de faire* Le Crime de la toupie *à une époque où il y avait la situation qu'on connaît, et plein de cinéastes aux intentions révolutionnaires?*

Arrieta. Oui, on me reprochait d'être irresponsable.

Cahiers. *Mais tu avais écrit une comédie sur Franco, non?*

Arrieta. C'était l'histoire d'une interférence à la télévision et on voyait à la télévision des scènes de la vie privée de Franco, Franco dans la baignoire, Franco en train de se coucher, avec une vieille bonne qui le soignait... dans une chambre très typiquement petite-bourgeoisie espagnole. Et effectivement, ils ont fait un musée Franco dans le palais du Prado et il paraît que c'est tout à fait comme ça. Ces scènes bouleversaient tout le monde et personne ne savait qui provoquait ces interversions.

Cahiers. *Raconte quand il peignait en public...*

Arrieta. Oui, il s'entourait de peintres académiques qui s'asseyaient autour de lui, il montait sur une scène et il peignait. Chaque fois qu'il posait une touche, les peintres l'applaudissaient : bravo, maître! C'était incroyable, non?

Cahiers. *Et l'histoire de l'omelette...*

Arrietta. C'est une histoire que j'ai vue à la télévision, un jour, en Espagne. J'ai ouvert la télévision, on passait des nouvelles du monde entier, c'était l'année 70, on racontait toutes les choses terribles qui se passaient partout. Quand on est arrivé au tour de l'Espagne, la nouvelle de l'Espagne c'était une omelette géante... Un concours d'omelette dans un petit village et celle qui avait gagné c'était une omelette faite avec 1 500 œufs et x kgs de pommes de terre, et on voyait l'omelette prise d'hélicoptère!

Cahiers. *Je me souviens, en mai 68, je t'ai croisé plusieurs fois Bd. Saint-Michel, tu courais comme un fou avec ta caméra. Qu'est-ce que tu filmais?*

Arrietta. C'était la première très grande manifestation, le 13 mai. Je filmais les pieds des gens qui marchaient, les poubelles, des choses. J'étais très excité, j'avais très envie de filmer ce qui se passait.

Cahiers. *C'était par rapport à un film précis?*

Arrieta. Pas du tout.

Cahiers. *Et où sont passés ces plans?*

Arrieta. Je ne sais pas, parce qu'après on a été à Pesaro et je crois que tout ce qu'on avait tourné en mai on l'a donné pour faire un dossier ou quelque chose comme ça.

Cahiers. *Mais il y a un de tes films où on voit une manifestation filmée de ton hôtel...*

Arrieta. Ça, c'était en 69.

Cahiers. *Qu'est-ce que tu aimes filmer quand tu filmes des gens? Des acteurs, des non-acteurs? Est-ce que tu aimes utiliser des acteurs ou ça t'est égal?*

Arrieta. Non, j'aime beaucoup les acteurs. Mais il ne faut pas nécessairement que ce soit des acteurs qui jouent dans mes films.

Cahiers. *Comment ça se passe? Tu travailles beaucoup avec eux?*

Arrieta. Ils sont très excités aussi. Il y a une excitation, une envie. Je fais une mise en scène très précise quand il y a un mouvement de caméra, par exemple je règle la façon d'entrer, de sortir, de s'arrêter. C'est une mise en scène très extérieure, très en fonction du cadre. La façon de jouer c'est eux-mêmes qui la font et après, à partir de ce qu'ils font, on peut plus ou moins...

Les Intrigues de Sylvia Kousky, d'Adolfo G. Arrieta.

Cahiers. *Et la façon de dire le texte? Même quand ce sont des acteurs très différents, il y a une continuité dans une certaine façon de dire les textes de film en film. Travailles-tu beaucoup avec eux? Sur la voix?*

Arrieta. Je les choisis. Avant de faire le film je les rencontre et on parle beaucoup. On répète beaucoup, comme pour une pièce de théâtre, avant.

Cahiers. *Je trouve que dans* Flammes, *par moments, Mascolo a presque la voix de Cocteau, et sa façon de dire le texte correspond au climat de tous tes films, c'est la voix de quelqu'un qui raconte un conte à un enfant avant de l'endormir.*

Arrieta. Exactement.

Cahiers. *C'est quelque chose que tu voulais?*

Arrieta. Il était très bien avec Caroline Loeb, entre les deux il passait quelque chose. Ils ont beaucoup travaillé ensemble. Il entre très bien dans son personnage.

Cahiers. *Cette idée qu'on chuchote quelque chose à l'enfant avant de l'endormir, tu l'accepterais comme définition de tes films?*

Arrieta. Absolument.

Cahiers. *Dans* Le Jouet criminel *c'est plus frappant qu'ailleurs.*

Arrieta. Oui. On peut arriver au sommeil.

Cahiers. *D'où la symphonie de Mahler, avec « Frère Jacques... ». C'est venu à cause du « dormez-vous? » ou parce que l'air te plaisait?*

Arrieta. C'est venu de l'air d'abord.

Cahiers. *Est-ce que tu es d'accord avec cette phrase de Cocteau. : « On pense beaucoup trop, il faut faire les choses sans jamais penser »?*

Arrieta. Je crois qu'il ne faut pas fouiller la pensée, au contraire. Ce qu'on ne pense pas, c'est parce qu'on ne peut pas le penser, ça vient d'un autre lieu.

Cahiers. *Est-ce qu'il y a des choses que tu fais parce que tu es sûr que c'est ça qu'il faut faire sans te poser la question de savoir pourquoi?*

Arrieta. Je me pose tout le temps des questions.

Cahiers. *Dans Mahler ce n'est pas « je dors » mais c'est une interrogation : « dormez-vous » ?. C'est ça qui est dans tous tes films?*

Arrieta. Oui, c'est ça. Mais je m'en suis aperçu *après*, en voyant le film. Je ne me rends pas compte quand je tourne. C'est comme une question de rythme, c'est inévitable, ça ne peut pas obéir à une intention.

Cahiers. *Dans* Le Château de Pointilly *j'avais l'impression que dans la longue discussion en voiture entre Françoise Lebrun et Mascolo, le ton du dialogue ressemblait à un texte de prophétie. Comme si ce qui était dit était absolument indiscutable, que ce n'était pas sous la forme de dialogue mais sous la forme d'une révélation.*

Arrieta. Oui, parce que c'est un texte sans espoir du tout, c'est un texte très désespéré, très triste, alors ça prend cet air-là, définitif.

Cahiers. *D'une vérité à laquelle on n'échappe pas...*

Arrieta. C'est ce que je n'aime pas dans le film.

Cahiers. *Quand on le voit, c'est très beau. On a l'impression d'une nécessité à ce moment-là.*

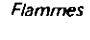
Arrieta. C'est prophétique dans quel sens? Prémonitoire?

Cahiers. *Oui, mais prémonitoire de rien d'extérieur au film, prémonitoire dans la tonalité. Il n'y a pas d'enseignement dans ce qui est dit.*

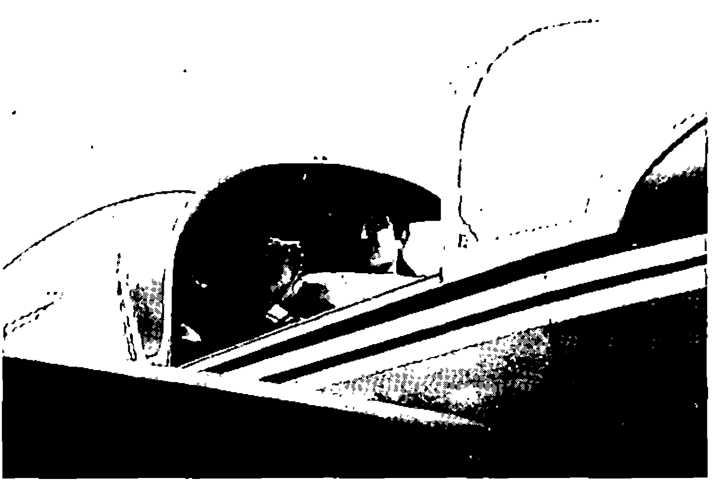
Arrieta. C'est un dialogue très logique, c'est comme une conclusion. Comme un sophisme.

Cahiers. *Et Sade, dans* Pointilly? *On peut dire que c'est aussi des contes pour enfants, ou pour les enfants au sens de la descendance : « La mère en prescrira la lecture à sa fille », écrit-il...*

Arrieta. Je lisais beaucoup Sade à cette époque-là, j'étais complètement dans le monde de Sade. C'est un livre qui s'appelle *Eugénie de Franval*, qui m'a beaucoup inspiré. C'est le rapport père-fille qui m'intéressait là. Dans *Flammes* c'est moins le rapport père-fille qui m'intéressait, au contraire, c'était précisément de les casser, ces rapports père-fille. Dans



Flammes



Le Château de Pointilly le père est présent, il existe comme une fatalité, pas dans *Flammes.* Je ne crois pas que le père existe, dans *Flammes.*

Cahiers. *Dans* Flammes *c'est plutôt l'idée que pour être aimé il faut être déguisé.*

Arrieta. Ça oui, aussi. Le jeu. A la fin il est dit : « on peut toujours jouer, qu'est-ce qu'on peut faire d'autre? ». Alors ils jouent. Il y a toujours le déguisement qui est présent.

Cahiers. *Et la révélation de l'amour chez la préceptrice a lieu au moment où le père s'est déguisé lui aussi.*

Arrieta. C'est comme une perversion liée à l'amour. Mes films, c'est toujours l'histoire d'une perversion.

Cahiers. *Et la musique? Comment vient-elle? Qu'est-ce qui l'impose?*

Arrieta. Pour *Flammes* c'est la musique que j'entendais quand j'écrivais le scénario. En général les musiques correspondent toujours à un moment. J'entendais beaucoup Ravel à ce moment-là et j'étais sûr que c'était ça la musique.

Cahiers. *Est-ce qu'il arrive qu'à partir de la musique le film soit transformé aussi?*

Arrieta. Oui. La musique est très importante, bien sûr. Mais de toute façon la musique dans *Flammes* c'est exactement une *musique d'accompagnement de film.* C'est comme un élément. Je ne peux pas m'empêcher de mettre de la musique. Avant, *Flammes,* c'était muet, il n'y avait pas de musique du tout.

Cahiers. *Est-ce qu'au moment du tournage tes films sont déjà découpés?*

Arrieta. J'aime beaucoup découper. Avant de tourner chaque scène je la découpe.

Cahiers. *Par exemple, dans* Le Jouet criminel, *la promenade du début qui donne plutôt une impression de choses captées, de fortuité, est-ce qu'elle était découpée?*

Arrieta. Non, pas vraiment celle-là. Les choses que j'ai commencé à tourner avec Jean Marais n'étaient pas très découpées. Je ne savais pas quoi tourner, c'était terrible. On était chez lui et on a tourné. Après j'ai beaucoup monté.

Cahiers. *Quand tu ne sais pas quoi tourner, tu filmes des gens qui marchent?*

Arrieta. Ça m'est arrivé, oui. Avec Jean Marais par exemple, on ne savait pas du tout quoi faire, alors on a marché. Ce qui n'est pas découpé au tournage, l'est au montage. C'est la même chose, de le faire avant ou après.

Cahiers. *On a l'impression que* Pointilly *est découpé, comme* Tam-Tam *et* Flammes.

Arrieta. Tam-Tam est découpé au montage. C'était une suite de conversations sans ordre. On pouvait faire plusieurs montages différents.

Cahiers. *On a l'impression, dans* Sylvia Kousky, *que Marie-France est protégée par la caméra quand elle marche. Comme dans le cinéma américain, sauf que dans le cinéma américain c'était mis en scène, les voitures savaient qu'elles ne devaient pas écraser la personne qui traversait puisque c'était l'acteur...*

Arrieta. Ça vient aussi de Marie-France, c'est sa façon de traverser la rue. Je crois que ça vient de l'acteur. Il y a des acteurs qui ont des rapports avec la caméra, comme un instinct, un rapport avec l'espace et le cadre devant la caméra. Xavier, Caroline aussi ont cet instinct.

Cahiers. *Xavier, on a l'impression que dans tes films, sans trop pousser la comparaison, c'est un peu ce qu'étaient Dermit ou Marais pour Cocteau. L'ange, le poète qui passe de film en film...*

Arrieta. Il m'inspire énormément, dans tous mes films. Je crois qu'il apporte beaucoup de choses, comme un mystère qui parcourt les films, comme une autre histoire qui peut se suivre.

Cahiers. *Et pourquoi est-il lié de façon privilégiée à la figure de l'ange?*

Arrieta. Il était l'ange du *Jouet criminel* et puis dans *Le Château de Pointilly.* Je crois qu'il est comme un ange dans mes films, quelqu'un qui est là mais qui en même temps n'est pas là, qui disparaît, qui apparaît et on ne sait pas pourquoi il est là.

Cahiers. *Dans* Le Jouet criminel *par exemple, il y a un aspect maléfique, de terreur, d'épouvante. Dreyer, Murnau, c'est un cinéma que tu connais, que tu aimes?*

Arrieta. Vampyr de Dreyer c'est sublime. Il y a l'angélisme, mais il y a aussi quelque chose d'autre qui apparaît. Dans les films de Cocteau, ce que j'aime beaucoup, c'est la clarté, la fragilité. J'adore Cocteau. Hitchcock aussi est très important, ce mystère qui existe chez lui. *Les Dames du Bois de Boulogne* de Bresson, j'aime beaucoup, les dialogues et le noir et le blanc, inoubliables. Je viens de voir le film d'Ozu, *Voyage à Tokyo.* C'est sublime. Un cinéaste très important aussi selon moi, c'est Steve Dwoskin.

Cahiers. *Qu'est-ce que tu détestes le plus dans le cinéma?*

Arrieta. Fellini m'énerve un peu. *La Dolce Vita* je l'ai revu à la télévision.

Cahiers. *Et Godard?*

Arrieta. J'aime beaucoup.

Cahiers. *Tu penses que dans ton travail quelque part il intervient?*

Arrieta. Oui, sûrement. Je ne sais pas où.

Cahiers. *Et la littérature anglo-saxonne sur l'enfance, le fantastique, James?*

Arrieta. J'aime beaucoup.Emily Brontë aussi, *Alice.* J'aime beaucoup les films de Vigo. Je les avais vus au ciné-club, à Madrid. J'avais très sommeil et je restais éveillé.

Cahiers. *Et Buñuel ça te plaît?*

Arrieta. Oui. Mais les derniers m'ont tellement agacé qu'il faut que j'attende un peu pour revoir les autres. Entre moi et Buñuel ce n'est pas un bon moment.

(Propos recueillis par Jean-Claude Biette et Jean Narboni)



Diary

Beauty

ENTRETIEN AVEC JOHAN VAN DER KEUKEN

Suite du nº 289

Van der Keuken. Hier soir, nous discutions et vous disiez que la « prise de conscience », telle qu'on la présente en général, c'est plutôt un mythe. Et moi je disais : si on se représente la prise de conscience comme des chocs, des changements, des déplacements à l'intérieur des différentes couches de la personnalité, oui ça existe. C'est quand même la seule tâche que j'assigne au cinéma, parce que s'il n'y a aucune possibilité de prise de conscience, on ne voit pas très bien à quoi tout ça rime...

Cela revient simplement à dire que les films, comme les expériences, les rencontres, les mots, les critiques, peuvent fonctionner comme « eye-openers »; il me semble que, quand ça arrive, ce sont des *individus* qui sont touchés par mes films et là il me semble qu'il peut y avoir prise de conscience.

Cahiers. *Oui, mais cela n'implique pas forcément que les gens soient conscients de ce qui se passe en eux au point de dire : ah oui, je prends conscience! Ce serait plutôt du côté de la phrase d'Eisenstein: « labourer le psychisme du spectateur ».*

Van der Keuken. Il faut que le spectateur sache ce qui lui arrive. Mais en même temps, je crois qu'on ne peut jamais dépasser le mouvement social dans lequel on est pris. C'est un problème qui s'est posé à moi à un certain moment, quand j'ai fait *Diary.* Le film finit sur le mot « révolution » et puis le lendemain tout est comme avant. Ce mot de « révolution » ne voulait-il donc rien dire? Il ne faut quand même pas oublier que le film, cet ensemble d'informations et d'idées, est ensuite recueilli dans le mouvement social. On ne connaît son effet qu'au moment où quelque chose se met à changer dans la société; c'est la seule gratification que l'on puisse avoir. On ne peut pas mesurer une prise de conscience en termes collectifs mais je crois quand même que s'il y a quelque chose qui se met en marche, le film peut constituer un moment dans un processus de prise de conscience. Ceci dit, je vois la fonction du cinéma à ce niveau-là comme très, très relative, car les problèmes des gens se jouent toujours au niveau de leur quotidien et je trouve important de souligner dans la forme même du film que la vraie lutte se trouve *en dehors* du film. C'est aussi le problème du hors-champ. C'est-à-dire que le film est un fragment très incomplet, très arbitraire, du réel, mais que ce réel est dans chacun des personnages et dans tout ce qui est autour d'eux. Le film est seulement un découpage assez arbitraire et en cela déjà, il y a fiction.

Cahiers. *Mais rien que pour prendre au sérieux cette idée, que le film est un fragment nécessairement incomplet, est-ce qu'il n'y a pas déjà un énorme travail de « prise de conscience »? Si les gens percevaient les images comme incomplètes, c'est alors qu'ils seraient obligés de les prendre au sérieux. Comme images et comme fragments. N'est-ce pas là un peu le programme fou du cinéaste? La prise de conscience du spectateur en tant que spectateur et qu'à partir d'images toujours partielles, il peut avancer* quand même. *C'est un travail énorme. Il est certainement plus gratifiant pour les cinéastes militants et pour leur public de simuler dans des films de fiction des prises de conscience globales qui sont en général des simulacres, voire de la frime...*

Van der Keuken. Oui. C'est le caractère relatif du produit-film. Et cette relativité, on peut l'exprimer par l'emploi de la *juxtaposition* qui est un élément constitutif de la forme de beaucoup de mes films. Mais là aussi il y a un problème, car cette juxtaposition est souvent prise par le public pour une comparaison : ainsi on croit que dans le Triptyque Nord-Sud les pays pauvres et les pays industrialisés sont comparés, mais si on y regarde d'un peu plus près, on voit que les deux choses sont en fait incompatibles, ne serait-ce que par les dimensions dans lesquelles elles sont présentées. Dans *The New Ice-Age,* la troisième partie du Triptyque, on montre une famille hollandaise et dans des séquences qui tournent autour de quelques détails de sa vie. Ou bien c'est le processus exact de leur travail, ou bien le discours que tient la mère à la fille sur le problème de la surdité. Ou encore ce sont les rapports entre les deux sœurs qui se tiennent enlacées en quelques plans très courts, ou la visite d'une des filles à sa sœur sourde-muette. Ou même les trois lits des jeunes filles qui sont filmés longtemps, trois lits filmés séparément, avec insistance, selon un certain découpage, un choix, qui peut sembler arbitraire vis-à-vis d'une conception « normale » (qui veut que chaque élément du film représente une partie à peu près proportionnelle du tout, de la réalité des personnages que le cinéaste est censé connaître). Face à cette conception classique du cinéma, où, dès qu'on voit un personnage, on doit aussi savoir comment il mange, comment il pisse, comment il fait l'amour, etc., moi, je dirais le contraire : *je ne sais rien d'autre du personnage que ce qu'il y a sur l'écran.* Dans le film, il y a donc la présence de ce qui est là, mais qui existe seulement en fonction de l'absence de tout ce qui n'est pas là. Donc, le trou, le négatif, l'absence sont un élément constitutif de la forme de



Herman Slobbe et Johan Van der Keuken

mes films. Le trou est né de la juxtaposition, ou peut-être la juxtaposition est née du trou. Et dans le cas d'un emploi dialectique de différentes coupes du réel juxtaposées dans un film, je dirais : dans l'absence d'une partie des images existe la présence d'une autre partie des images. C'est un peu comme la coexistence du plein et du creux : bien qu'on puisse les voir séparément, ils ne peuvent exister l'un sans l'autre. Pour en revenir à ces images de *The New Ice-Age*, on voit que cette famille de travailleurs du Nord de la Hollande est décrite à l'aide d'éléments très détaillés, tandis que l'autre partie, la partie « Amérique latine », c'est quelque chose qui s'étale sur quatre siècles et sur toute une société. Cela devrait décourager celui qui veut y voir une comparaison parce qu'il s'agit de deux parties inégales. Et c'est cette « incomparabilité » qui correspond le plus à la réalité. On ne peut pas mettre sous le même dénominateur tous les phénomènes du monde.

Cahiers. *A propos de* L'Enfant aveugle, *c'est un film que tu as refait. Comment, dans le deuxième film, Herman Slobbe devient-il un personnage à part entière?*

Van der Keuken. Le premier film sur les aveugles, qui date de 1964, c'est un peu le premier film dans lequel je me suis senti « dans mon élément ». Avant, j'avais fait des petits films où il y avait des moments qui me tenaient à cœur (vous en avez vu quelques citations dans *Congé du cinéaste*). Il y avait ce plan de 1960 où l'on voit un garçon qui joue au basket avec une espèce de mouvement répété que je sens encore. Il y a le poème de Lucebert intitulé « Il y a tout dans le monde » dans un petit film de 1962 sur des images de pierres et de plantes. Mais à part ça, le premier film avec un résultat plus complexe et plus de références à l'extérieur, c'est le premier *Enfant aveugle.* J'étais venu à ce sujet par un bouquin publié par l'institution des aveugles où l'on décrivait la façon dont l'enfant aveugle se forme une réalité, une image du monde et - ce qui était assez impressionnant et même assez inimaginable - la façon dont il doit conquérir le monde à partir d'une position foncièrement égocentrique; parce qu'il est là avec son corps et que ce qui est autour de lui se construit à partir du toucher et que le monde n'est donc jamais plus grand, ou plutôt ne va jamais plus loin que la longueur de son bras.

Cahiers. *Il y a l'oreille...*

Van der Keuken. Effectivement, l'oreille sert beaucoup à structurer le monde, mais je crois que les relations entre les qualités tactiles des choses et le son ne peuvent venir qu'une fois que cette réalité des choses a été explorée corporellement, physiquement. Alors l'aveugle doit toujours repartir de

sa propre présence physique et élargir peu à peu le monde. C'est tout à fait le contraire de notre façon de fonctionner : nous sommes capables d'attraper instantanément des signaux venant de tous les côtés et de très loin aussi bien que de très près et, à partir de ces signaux, de structurer la situation dans laquelle nous nous trouvons. Alors cela m'a donné l'idée qu'il ne s'agit pas seulement d'une image différente de la réalité, mais vraiment d'une autre réalité, fondée sur d'autres données. Et justement, parler de cela permettait de définir le travail cinématographique par le manque. Là aussi, on pourrait parler d'un trou.

Il s'agissait donc d'essayer de remplir un trou avec l'image, de faire valoir l'image par la non-existence de l'image. C'est pour cela qu'il ne faut pas dire que la cécité, c'est un état de *noir*, parce que cela établirait un rapport entre la lumière et le noir, mais que c'est une absence. C'est l'absence du blanc, l'absence du noir... Dans le fait de filmer des aveugles, il y a deux choses. D'un côté il y a ces enfants aveugles précis, qui existent, qui doivent se débrouiller et là, il y a un drame humain. Et puis, il y a cette obsession de montrer quelque chose qui ne peut pas être montré et qui signifie par là que notre réalité à nous ne peut pas non plus être décrite. C'est la plus grande fiction . On doit se rendre compte que ceux qui sont nés aveugles ne peuvent pas vraiment concevoir ce qu'est un film. Alors c'est, disons, la fiction totale. Quelque chose d'absolument relatif. Qu'on soit aveugle ou non.

Donc, pour en revenir à mes deux films sur les enfants aveugles , le premier permettait de dégager quelques principes généraux et j'avais le sentiment qu'il faudrait un jour faire quelque chose de plus axé sur un personnage... Car les aveugles n'existent pas seulement en groupes, ils existent aussi en tant qu'individus, comparables à chacun d'entre nous. C'est une question qui se pose toujours à moi : comment je serais si j'étais dans la position de Untel ou de Untel? Je crois que cette question est un moteur très puissant dans beaucoup de travaux artistiques. J'ai donc gardé cette idée en tête et, entre temps, j'ai fait deux films : *Beppie* (1964-65) et *Quatre murs* (1965). *Beppie* est un film très populaire en Hollande, peut-être du fait qu'il était assez impressionniste du point de vue de la forme. *Quatre murs* est un film sur la crise du logement.

Ce cheminement vers des préoccupations sociales a dû se retrouver dans le second film, intitulé cette fois d'un nom propre : *Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2* : un garçon au moment de la puberté, qui doit se débattre avec son environnement pour se frayer un chemin, se faire une position, se créer un monde, pas seulement du point de vue de la perception, mais aussi du point de vue social. Et là, la cécité n'est pas seulement un autre mode de perception mais aussi bien un champ de luttes sociales. Le film est important pour moi en ce sens que c'était la première fois que des images venant de l'extérieur s'imbriquaient dans la construction du film. L'idée d'une réalité délimitée - même pour la durée provisoire d'un film - était détruite. Il y avait donc cette idée et d'autres images qui faisaient écho à cette disruption matérielle, des images de réalités politiques de l'époque, comme le bombardement de Hanoï ou le meurtre de James Meredith au Mississippi. Et puis, à la fin du film, nous quittions Herman Slobbe et le commentaire disait : « nous laissons tomber Herman... ». Et le film montrait déjà des images d'un film postérieur (*Un film pour Lucebert*), des images tournées en Espagne. Tout ça pour introduire dans la forme même du film l'idée qu'un film est une chose très fictive et très relative par rapport à la vie quotidienne des sujets ou des groupes de gens filmés et à leur vérité. Le film est né du contact éphémère avec une réalité, mais il ne peut pas résoudre les problèmes dans la réalité. Par ailleurs, c'est ainsi que s'établit le lien entre le politique et le travail sur la forme, car comment intégrer dans une forme ce qu'on ne peut pas intégrer dans la vie? C'est la lutte entre les différents éléments du film qui devient le principe constructeur et cette lutte, je crois, est devenue par la suite le sujet même du Triptyque Nord-Sud.

Cahiers. *Comment interpréter la dernière phrase du commentaire : « Au revoir, chouette petite forme... »?*

Van der Keuken. Mais je dis aussi : « Chaque chose dans un film est une forme ». Par là, je voulais m'en prendre aux malentendus habituels sur le documentaire. Ce n'est pas du documentaire, ce n'est pas du vrai non plus : c'est une *forme*, de la matière formée et transportée, de la fiction. Et puis, je reprends et je dis : « quand même, c'est quelqu'un avec qui j'ai vécu : au revoir! ». Herman existe dans la fiction et en même temps dans le réel.

Faire du cinéma, je crois, c'est essayer d'organiser le plus véridiquement, le plus directement, un processus de pensée à partir d'images extraites de la réalité visible; une pensée qui, idéalement, ne pourrait pas avoir lieu dans un autre medium, une pensée inséparable du fait qu'il s'agit d'images mouvantes, avec du son.

Quand je vois mes films rétrospectivement, je vois bien qu'il s'agit du travail de quelqu'un qui appartient à une certaine classe, la classe moyenne. Mon père est mort le 26 janvier dernier, donc quelques semaines après cet entretien. Je suis heureux à cause de la grande compréhension qui a existé entre lui et moi ses dernières semaines. Ma mère était une institutrice venue du Nord, belle, fraîche, avec une grande sensibilité artistique et des points de vue sociaux assez limités, il me semble; une intuition métaphysique et une mentalité très terre-à-terre en même temps. Comme elle est morte en 1960, je dois deviner. On n'était pas très libre vis-à-vis de son corps dans notre famille. Mais évidemment, ce n'était pas exceptionnel en Hollande calviniste (« calviniste » bien que nous, nous n'étions pas croyants). Le père de ma mère était le grand-père socialiste, de tempérament artistique, qui m'a appris à photographier dès l'âge de douze ans et dont j'ai essayé de faire le portrait dans *Congé du cinéaste*. La classe moyenne... enfin... mon père est venu des bas-fonds de la société; il a monté, par son talent, par son intelligence, et assez seul il a traversé différentes couches de la société. Il est devenu professeur et directeur de lycée et il a fait beaucoup de manuels scolaires. C'est donc une certaine classe moyenne en ce sens aussi de quelque chose qui renvoie à un passé de sous-prolétaire.

Alors si on dit « classe moyenne », qu'est-ce que ça veut dire? Dans le nord de l'Europe, pour quelqu'un qui appartient malgré tout à cette classe moyenne, mais qui essaie de changer la conception qu'il a du monde, ça passe forcément par la question, disons, des *« autres »*... Par exemple les Noirs et ce qu'ils représentent à un certain moment : le Tiers-monde, tout ce passé colonial qu'on n'a pas appris à l'école et dont il faut prendre connaissance et conscience... Le thème du Noir hante mes films et dans Herman Slobbe il est comme une contre-image de l'aveugle. Je l'ai proposé à Herman qui l'a accepté sans problème, dans la mesure où il tire beaucoup de choses de sa connaissance de la musique et qu'il affirme



Big Ben (Ben Webster)

comprendre dans le Rythm and Blues le rapport entre cette musique et la condition des Noirs. Ceci dit, je crois qu'on peut critiquer ce rapprochement dans la mesure où, quand même, la cécité c'est un handicap, une donnée négative qui devient un thème social, tandis qu'avec les Noirs c'est évidemment la société blanche qui a transformé une caractéristique raciale et une culture en handicap, donc le contraire.

Bon, je crois que jusqu'à *Diary* inclus, dans mes films, c'est toujours le cinéaste qui parle pour les autres, c'est-à-dire des gens défavorisés par rapport à lui-même. Je crois que depuis, j'ai essayé de créer un espace dans lequel il soit possible à l'autre de parler pour lui-même. C'est là qu'est le problème. Dans un film comme *Les Palestiniens* c'était accepter le fait que faire le film, c'était être capable de trouver le juste milieu entre parler et me taire.

Cahiers. *Et ton dernier film?*

Van der Keuken. Je fais un film intitulé *The Flat Jungle* sur la Waddenzee, « La Mer des Terres humides ». C'est une mer intérieure, séparée de la Mer du Nord par une rangée d'îles avec des espaces entre ces îles par lesquels passent les marées, ce qui fait que la mer, toutes les six heures, se retire. Cela donne une région, un milieu naturel tout à fait exceptionnel, avec des formes de vie assez rares, un type de nourriture pour beaucoup d'animaux qui ne pourraient pas vivre ailleurs, un carrefour pratiquement unique pour les oiseaux migrateurs. La Mer des Terres Humides du Danemark. C'est vraiment la dernière région naturelle un tant soit peu importante dans notre pays . Il y a une organisation en Hollande qui lutte contre la destruction de ce milieu naturel par l'industrie, les militaires, et tout le « progrès »! Et ils m'avaient demandé de faire un film.

Cahiers. *C'est donc un film de commande?*

Van der Keuken. Oui. J'ai d'ailleurs fait d'autres films de commande. Pour la plupart de mes films, j'ai proposé le sujet moi-même, le plus souvent dans le cadre de la VPRO, chaîne de télévision appelée « libre-protestante », mais qui n'a plus rien à faire avec la religion depuis dix ans, et qui est, en fait, parmi les plus progressistes dans le système de la télévision hollandaise. C'est un système où il y a une répartition des temps d'émission et des moyens financiers selon les différents groupes politiques, sociaux et religieux; les possibilités étant définies selon le nombre d'adhérents de chaque groupe. La VPRO est une petite chaîne qui m'a donné une liberté entière dans l'élaboration des sujets.

Mis à part *La Jungle plate*, j'ai fait quelques autres films de commande comme *Vélocité : 40-70* pour commémorer la libération d'Amsterdam en 1945 (significativement, on a choisi la date de 1940, ce qui correspond au début de la guerre chez nous. Avec l'écrivain Gerrit Kouwenaar, avec qui je travaillais, on a voulu montrer la continuité de l'état de guerre; on a donc pris 40-70 et non 45-70. Ce qui montre un peu la liberté que l'on prenait vis-à-vis de la commande). Et j'ai fait *Les Palestiniens* pour le Comité-Palestine. Là, je me suis vraiment senti lié au point de vue politique du comité, dans la mesure où il était aussi le mien. Il fallait définir un ensemble de points de vue politiques communs. Et maintenant, avec *La Jungle plate*, j'ai aussi essayé d'élargir et de transformer l'idée d'une commande, parce que d'une part, les organisations écologistes tendent à avoir une vision restreinte des possibilités du cinéma, et d'autre part, il se trouvait que l'Association pour la protection de la Waddenzee avait besoin de quelque chose de plus nouveau, de plus large. On a discuté de cette question pendant six mois et finalement j'ai fait le projet d'un film où on ne mette pas l'accent sur le lieu naturel, mais sur les hommes qui vivent dans cette région, qui y gagnent leur pain, qui, d'une façon ou d'une autre, entretiennent des rapports économiques avec ce milieu. Et à partir de là, arriver de nouveau à décrire la nature. Et c'est bien sûr une nature humanisée (il n'en existe plus ou presque plus d'autre).

On s'est donc mis d'accord sur cette idée. Je pense qu'il y a déjà dans *Diary* une forte dimension écologique, plus que dans les autres films du Triptyque. Mais dans le Triptyque, il n'y avait pas la moindre possibilité pour moi de connaître vraiment mon sujet : il fallait donc tout le temps faire sentir qu'il s'agissait d'images thématiques qui n'épuisaient pas le sujet. Tandis qu'ici, avec la Waddenzee, en Hollande, il m'est quand même possible de connaître le problème dans beaucoup plus de ses détails et de ses ramifications. Après avoir lancé ce grand coup de dés qu'était le Triptyque, il me semble juste pour moi-même d'essayer de me discipliner et de parler plus précisément des rapports très réels qui existent entre les gens et leur milieu naturel. Je crois aussi profiter de l'expérience des *Palestiniens* et surtout de *Printemps* où la parole devient quelque chose de beaucoup plus fort et où les problèmes sont posés par les gens eux-mêmes. C'est dans leur façon de poser ces problèmes et dans les contradictions dans la façon dont ils les voient que l'information passe. C'est un changement important : le cinéaste devient quelqu'un qui réagit plus nettement, qui traite plus d'égal à égal avec ceux et ce qu'il filme. Il y a comme ça des moments d'expansion et des moments de recul : on a, à certains moments, besoin de s'attaquer à des grands ensembles et à d'autres de préciser certaines choses. Je n'exclus pas la possibiité de filmer de nouveau dans des pays lointains, mais ce sera d'une autre façon...

Cahiers. *Comment penses-tu la place de la prise de son dans tes films?*

Van der Keuken. Je travaille beaucoup sur le son. Sans que cela implique un fétichisme de la technique. J'ai toujours travaillé avec l'Uher 4200, parce que je n'avais pas assez d'argent pour acheter un Nagra, qui coûte au moins six fois plus cher. Jusqu'à il y a cinq ou six ans, disons que beaucoup de cinéastes ici travaillaient avec le Uher. Comme il y a eu un représentant qui a très bien poussé Nagra sur le marché hollandais, en deux ans, on s'est mis à croire qu'on ne pouvait plus travailler sans Nagra. Effectivement, je crois que l'Uher est un appareil un peu plus léger, vulnérable (aussi en ai-je deux pour parer à ce risque). Mais quand même, le problème n'est pas uniquement là. Sans doute le Nagra peut faire mieux

certaines choses, comme capter les sons très bas, très doux, mais mon travail à moi consiste plutôt dans l'échange avec le preneur de son (et celui-ci est toujours un ami ou Nosh, ma femme). Le rapport entre la voix et le bruit de fond, ça c'est très important, ça m'intéresse beaucoup. Mais je crois que le travail le plus important est fait au montage. D'abord parce que ça consiste à enlever tous les sons parasites. Et moi, mon parti pris, c'est que s'il y a des bruits qui apportent un accent là où il ne doit pas y en avoir, sans que le hasard apporte quoi que ce soit, il faut corriger, enlever et alors, c'est un travail fou. Même si la qualité sonore de base, le son cru, tel qu'il est, n'est pas spécialement beau, une fois retravaillé, il s'améliore souvent de 50%, parce qu'on le retravaille, mais en respectant son caractère premier. C'est un peu la même chose qu'avec le travail de la caméra.

Je pense que dans le son, il n'y a pas seulement l'espace sonore tridimensionnel qui s'ajouterait à l'image. Naturellement cette dimension est là aussi. Mais le son est aussi une matière à travailler librement. Il faut trouver là aussi une tension entre ce qui, du son, appartient à l'image et ne peut être séparé de cette image, et ce qui peut être libéré de l'image pour être traité comme une matière autonome. Il y a une partie de fidélité à la prise directe et une partie où le son se forme de façon plus autonome. Et là, j'ai à ma disposition différents moyens, comme de considérer le son comme une couche autonome qui se trouve derrière ou devant l'écran. Je dirai généralement qu'une couche sonore très dense et très marquée - comme par exemple dans la séquence de l'entrée à Lima dans *The New Ice-Age* où l'image joue un rôle d'arrière-fond à un ensemble sonore composé de la musique de Willem Breuker, mêlée à de très forts bruits de trafic - forme une espèce de barrage entre le spectateur et l'écran. Là, si on coupe, on interrompt ce barrage et on fait littéralement un trou dans le son. A travers ce trou, l'image peut venir vers le spectateur. Mais pour connaître le rapport spatial entre la musique et l'image, il faut aussi tenir compte de la composition, du mouvement, de l'effet de perspective dû à la longueur de la focale employée et des couleurs (dans les images) et du rythme (dans le montage). Dans cette scène de l'entrée à Lima, la densité optique et rythmique et les couleurs (les autobus jaunes, les vêtements colorés, les panneaux publicitaires « Marx-Lenin » et « Coca-Cola », avec beaucoup de rouge) sont telles que l'image lutte avec le son pour occuper le premier plan. L'image elle-même a tendance à se situer *devant* la surface de l'écran. C'est seulement quand le son devient moins intense et l'image plus large, tournée avec une focale plus courte, qu'on obtient une impression de profondeur dans l'espace. Cela a son prolongement dans le travail sonore et là, ce qui m'a beaucoup enrichi dans le travail de Willem Breuker, c'est l'ancrage de la musique dans les qualités et les structures de tous les bruits et de tous les sons dans la bande sonore elle-même. Donc, la musique n'est pas quelque chose qui joue derrière les images ou sous les images, elle peut jouer devant les images et elle peut aussi s'ancrer ou se fondre dans une bande sonore déjà montée. Dans le même film, on peut donner l'exemple du flûtiste dans les Andes : c'est un type qui joue seul sur sa flûte et j'avais demandé à Willem de faire une espèce de couche musicale dans les notes graves pour donner une sorte de base sur laquelle pourrait reposer cette flûte. Il a donc porté cette idée à sa vraie forme musicale en écrivant une seconde voix avec des cuivres pour soutenir la flûte. Et là je trouvais que c'était une idée assez belle et même une attitude très correcte vis-à-vis d'une culture du Tiers-monde. Littéralement : de soutien. C'est à la fois un rapport symbolique et pour le musicien une façon très réelle de se servir de son métier. C'est une idée de bande sonore comme support où peuvent se rencontrer différents espaces sonores.



The New Ice-Age

Et mes films sont souvent organisés ainsi, pas tellement selon une progression de contenu, mais selon une alternance d'intensité sonore et de moments de silence. Significativement, mon premier travail un peu personnel, entrepris en 1960, s'appelle *Un moment de silence.*

Cahiers. *Venons-en à la question de la réception de tes films. Comment sont-ils distribués?*

Van der Keuken. Tous mes films sont passés à la télévision. On fait le maximum pour informer les gens avant qu'ils ne passent, pour les montrer aux critiques de cinéma, de façon à obtenir aussi des réactions de gens plus spécifiquement intéressés au cinéma. Je crois qu'en Hollande, depuis quinze ans, il y a un certain public qui suit ce travail de film en film. Ceci contraste avec l'étranger où cet intérêt est plus récent. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce travail, c'est tout le cheminement, la formation et le développement des idées sur une longue période, alors que dans le cinéma il faut convaincre avec *un seul* résultat, une fois pour toutes. Ceci dit, je vois la télévision comme quelque chose de très problématique, mais je dirai qu'elle a au moins de la valeur par la négative : c'est ne pas être absent. Qui que soit qui peut être présent dans le cadre offert par la télévision avec quelque chose d'un peu destructeur, c'est déjà pas mal. Ensuite, la plupart du temps, les films sont repris et des copies sont tirées par la Cinémathèque, le Filmmuseum d'Amsterdam (qui distribue les films dans le circuit non commercial, pour toutes sortes de groupes à travers le pays). Et puis on fait des échanges avec ceux de mes films sous-titrés en anglais avec d'autres cinémathèques et d'autres institutions dans d'autres pays. Il y a quelques films qui sont chez *Fugitive Cinema* et il y a quelques films qui sont dans la filmothèque du Ministère de la Culture, films qui ont été financés par ce Ministère. Je crois que mes films ne sont pas fondamentalement difficiles, mais qu'ils ont quand même besoin d'un cadre social pour fonctionner et que des cinéastes, en tant que personnes isolées, ne peuvent pas créer ce cadre.

Cahiers. *Dans la revue* Skrien, *tu tiens une rubrique que tu signes « Le petit entrepreneur »...*

Van der Keuken. Pour moi, ce titre était un peu ironique, mais c'était pour souligner ce fait que je suis un petit entrepreneur. Tout cela tient aux contradictions dans lesquelles on se trouve. D'une part, on est pour la société socialiste et d'autre part on est sans cesse obligé de mobiliser un peu d'intérêt pour son travail personnel afin de pouvoir trouver de l'argent, afin de montrer son travail etc. Dans la pratique quotidienne, on est amené à pratiquer un peu le contraire de ce qu'on préconise. Alors on est un entrepreneur sans capital.

Propos recueillis par Serge Daney et Jean-Paul Fargier (janvier 1978, Amsterdam)

The White Castle

Velocity : 40 - 70

JOHAN VAN DER KEUKEN

LA RADIATION CRUELLE DE CE QUI EST

PAR SERGE DANEY

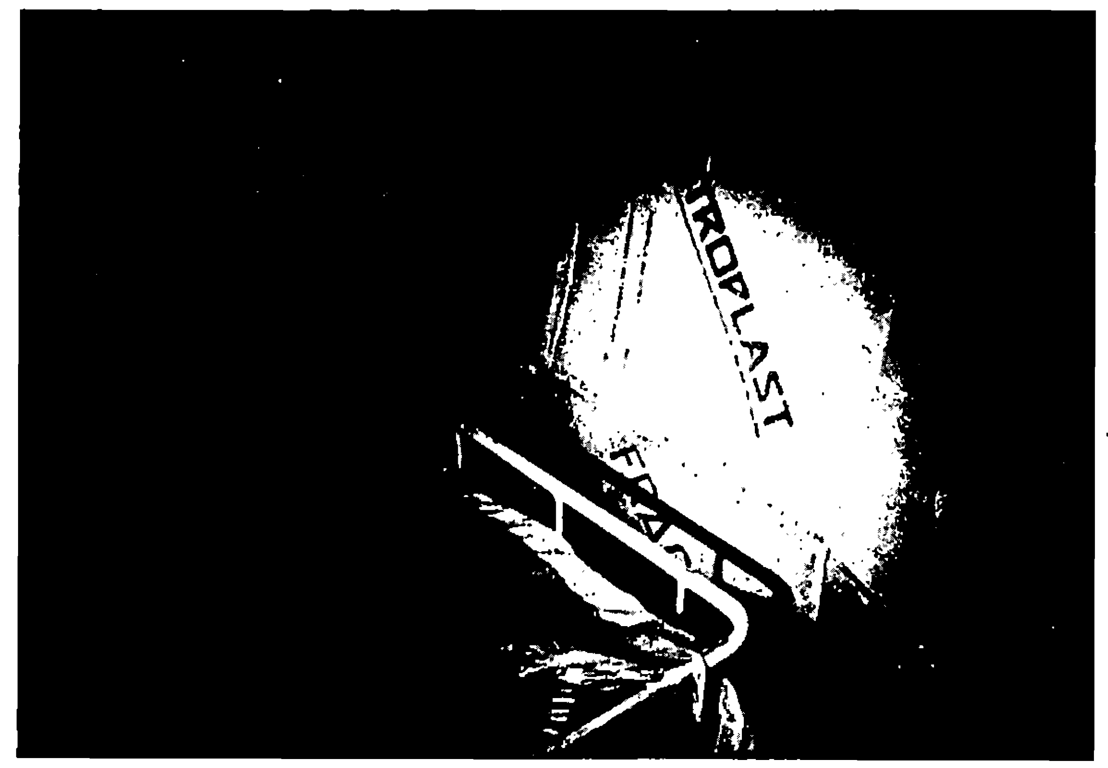


Il n'y a pas, à proprement parler, de plans dans les films de Johan Van der Keuken, mais des *fragments.* Non pas les parties d'un tout à venir et surtout pas les pièces d'un puzzle à reconstituer. Mais des fragments *de cinéma*, c'est-à-dire portant en eux, avec eux, sur eux (c'est toute la question) trace d'un prélèvement hors du réel, opération imaginaire dont ils seraient le reste énigmatique. Il y a quelque chose de chirurgical dans ces fragments, qui ne vient pas uniquement, dans le cas de Van der Keuken, de son passé de photographe (mais son premier album s'intitule *Paris mortel*) mais aussi de sa position, de sa *posture* plutôt, de caméraman, d'homme-caméra ou de caméra-faite-homme : l'œil rivé à l'œilleton d'une caméra trop lourde, l'œil qui voit et dans le même temps choisit, c'est-à-dire découpe, tranche net, à la manière d'un rayon laser. Il y a une attention extrême, tyrannique, pour tout ce qui cadre, et le sentiment vécu sans doute jusqu'à la nausée d'un *trop de cadre*, partout, toujours, qui fait qu'il ne reste plus qu'à surcadrer, recadrer, décadrer. Et ce qui constitue le fragment, bien sûr, c'est d'abord cela : le cadre qui l'isole du reste, qui renvoie le reste aux limbes du hors-champ. Ensuite, c'est que le fragment fixe notre regard, se l'approprie et à son tour, nous regarde. Coupé de tout, le fragment de cinéma nous fait de l'œil.

Quand on dit que le fragment nous fait perdre le tout, ce tout constitué par « tout ce qui reste », il s'agit indifféremment du reste du monde, du reste des images du monde, du reste indéfini de tout ce qui aurait pu aussi bien venir *à la même place.* Aussi le fragment est-il ce que le documentariste professionnel doit éviter à tout prix, lui qui a pour mission de nous faire oublier jusqu'à l'idée d'*arbitraire* dans le choix des images. Le paradoxe de Johan Van der Keuken qui, s'il vient à être connu, sera immanquablement classé comme « documentariste », c'est d'avoir fait des films contre lui-même, comme on nage à contre-courant, contre cette part de lui-même qui se contente de la beauté facile des images. De son cinéma, Van der Keuken a fait une étrange machine à dé-méduser, à dé-sidérer, une machine de guerre contre l'énigme du mouvement arrêté, contre la photographie. Pas en « dénonçant » la séduction trompeuse des images, mais plutôt par excès (au point que la somptuosité plastique de son dernier film, *La Jungle plate,* a quelque chose de décourageant, voire d'écœurant). Et il n'a pu monter cette machine qu'en faisant tout pour nous rendre témoins et complices de cette opération imaginaire (le prélèvement, la greffe) qui mue l'image en fragment.

Le fragment est affecté de deux devenirs possibles. Un devenir-fétiche et un devenir-dialectique. Ou bien il se suffit à lui-même, fait oublier le reste, méduse et sidère. Ou bien il ne vaut que comme moment d'un processus, maillon d'une chaîne, articulation à ce qui n'est pas lui mais qui, avec lui, travaille (à quoi? Au sens, toujours à venir, au dernier mot, jamais prononcé). Mais l'opposition n'est tranchée qu'en apparence. Ou plutôt : elle ne se rencontre, avec son maximum d'acuité, que chez les cinéastes qui sont les mystiques de l'inscription vraie et parmi lesquels, outre J.-M. S. et J.-L.G, (1) il faut compter JvdK. C'est chez eux que l'oscillation entre les deux devenirs du fragment est vécue avec le maximum de violence - et de sérieux. Tantôt la pétrification du temps dans une image, fétiche qui ouvre à la jouissance (perverse), tantôt les étapes, les phases, l'entre-deux, la dialectique qui couvre le désir. C'est chez eux (et chez Eisenstein, bien sûr) qu'on voit le mieux *à quel point, au cinéma, la volonté de dialectique a toujours eu partie liée à l'exorcisme du fétiche.*

1. Jean-Marie Straub et Jean-Luc Godard. Sur l'inscription vraie, voir le texte de Bonitzer (*Cahiers* 264) et celui de Narboni (*Cahiers* 275).



Quatre murs

Car n'appelle-t-on pas dialectique cette ruse qui consiste pour le cinéaste à ne cesser de revenir sur ses pas, vers ses propres productions, ses images, pour feindre de les trouver changées, devenues « autres » (altérées par le regard du spectateur - ce rival), et se donner le droit d'y revenir, « sous couvert de dialectique ». Refus de les abandonner, refus de les manipuler, honte faite au spectateur de les avoir mal vues, devoir d'en faire quelque chose, c'est une seule opération, mais en plusieurs temps, comparable au geste du peintre qui « prend du recul » par rapport à sa toile, pour la voir autre (détachée de lui, comme faite par un autre), avant que l'ordre silencieux d'y revenir ne lui soit intimé (et, entre deux touches, le mot d'ordre justement c'est : *n'y touchez pas !)*. Ainsi peut-on faire de ses productions les objets de sa pensée, ainsi se conjuguent dans ce détour qui est un aller et retour (2) les deux devenirs du fragment. Je pense à Godard « mis dans l'obligation » d'avoir à revenir sur certains moments de son film *(Victoire* devenu *Ici et ailleurs)*, comme on revient sur les lieux d'un crime, ou à Straub-Huillet filmant un livre qu'ils ont lu et filmant l'auteur de ce livre lisant aujourd'hui ce qu'il a écrit hier. Ou encore à Van der Keuken refaisant *L'Enfant aveugle*.

Il est une expression qui résume assez bien le cinéma de Van der Keuken, forme et contenu, c'est celle d'*échange inégal*. Cela désigne aussi bien une réalité politique qui est le dernier mot des rapports entre pays riches et pays pauvres (réalité que Van der Keuken a mise au centre de plusieurs de ses films, dont le triptyque Nord/Sud) que le statut de tout fragment cinématographique. Tout fragment est *gagné* (à la fois victoire, extorsion et prélèvement) *sur quelque chose*, cruellement, arbitrairement. L'échange inégal constitue le fragment mais en retour, le fragment fait oublier l'échange inégal et tend à jouer comme fétiche. L'échange inégal se repère aussi bien dans la situation du filmage (extorsion de « surimage ») que dans le choix des lieux ou des cadrages. C'est à travers cette dimension omniprésente d'échange inégal que se fait la moralisation du rapport film/spectateur (la possibilité qu'un film soit abject). Il faudrait aller jusqu'à dire que tout fragment (tout ce qui résulte d'une décision, d'un choix, d'un coup de dés) est *injuste*.

Et cet échange inégal, s'il ne peut être aboli (il est incontournable), doit être au moins rendu présent, doit marquer les images et responsabiliser les spectateurs. *« Chaque plan,* écrit justement Fargier (*Cahiers,* 289), *avant même d'être incorporé dans une séquence, se voit déjà stratifié au tournage par la collision marquée du réel et d'un regard »*. Depuis une quinzaine d'années, les films de Van der Keuken (c'est là leur dimension politique) ne cessent de proclamer : *tout* échange est inégal.

Echange inégal (1) : filmeur/filmés. Que dans l'acte même du filmage se manifeste l'impossible réciprocité entre filmeur et filmé, c'est ce que Van der Keuken illustre, de la façon la plus radicale, en faisant de l'*infirmité* un de ses thèmes de prédilection. Face aux aveugles (sur *Herman Slobbe,* voir le texte de Fargier), aux sourds (dans *The New Ice-Age,* des ouvrières hol-

2. Il ne peut s'agir que d'un va-et-vient. S'abîmer dans le fétiche est, à la limite, impossible (ce serait se faire draguer par ses propres images, comme Wenders). Retarder le sens à l'infini au nom de la dialectique, c'est, comme on dit vulgairement, reculer pour mieux sauter. Ainsi, dans *Fortini/Cani,* le jeu rétroactif des blocs signifiants, l'interrelation de tous les fragments, la différance du dernier mot n'empêchent pas le film de se clore sur une des phrases *fétiches* du marxisme (celle où il est question de l'analyse concrète d'une situation concrète).

landaises sont rendues sourdes par le travail d'usine, à ceux qui ne disposent pas d'espace vital (dans *Four Walls,* petit film sur la crise du logement, l'impossibilité de se tenir debout – voir *Cahiers* 289, page 20 : « Espaces contraignants »), face à toutes ces limitations de la perception, il ne saurait y avoir pour le cinéaste de « bonne place ». L'échange inégal crève, si j'ose dire, les yeux.

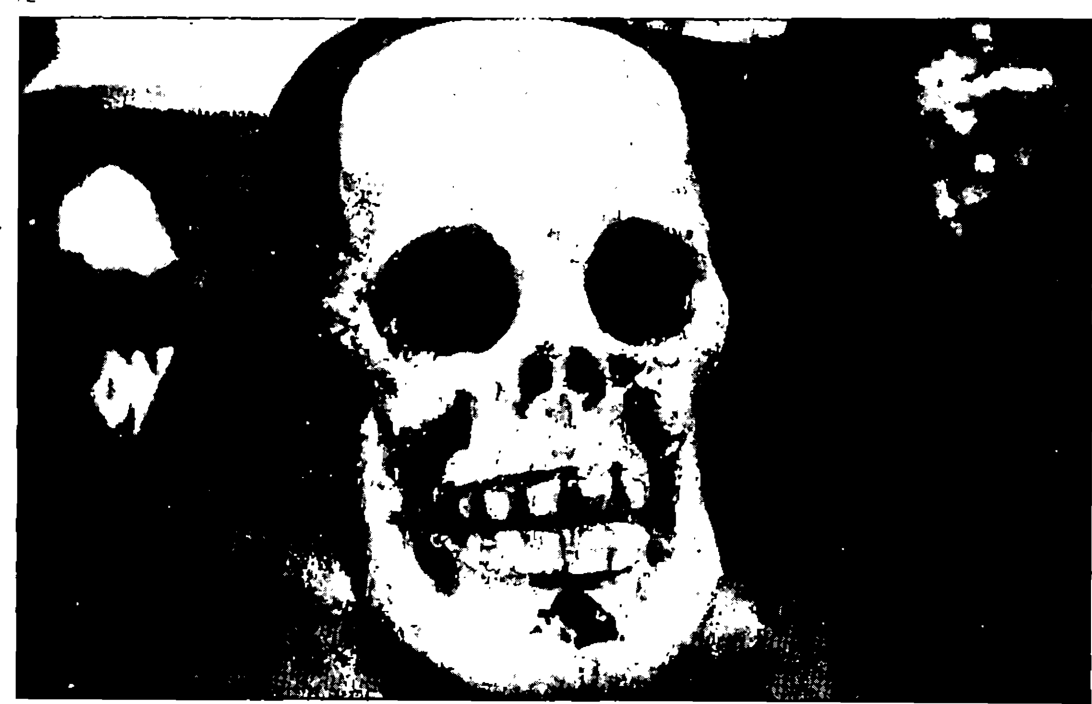
C'est ici que Van der Keuken s'engage, risque quelque chose. Il ne se détourne pas de ces situations-limites (que, visiblement, il affectionne), pas plus qu'il ne les enrobe dans l'abjection d'un discours de l'assistance dûe aux plus « défavorisés ». Il pousse au plus loin la recherche de la « mauvaise place ». Et si la bonne place, au cinéma, est celle où on oublie son corps, la mauvaise place, celle du moraliste, est celle où le corps se rappelle à nous. Pour mieux faire surgir le caractère incontournable de l'échange inégal, il faut d'abord faire surgir les deux pôles de l'échange, *c'est-à-dire qu'il faut faire surgir le corps du cinéaste.* Je renvoie ici aux propos de Van der Keuken et à ce qu'ils témoignent de lucidité quant à ce qu'il fait *« La caméra est lourde... C'est un poids qui compte et qui fait que les mouvements d'appareil ne peuvent pas avoir lieu gratuitement, chaque mouvement compte, pèse... »)* Nous, spectateurs, le sommes deux fois. Nous ne pouvons avoir un rapport juste à ceux qui sont filmés (tous infirmes, d'une certaine manière, parce que filmés) qu'à partir du moment où nous avons aussi rapport à la peine, au travail, à la gêne (physique *et* morale) du cinéaste.

La morale d'un cinéaste, c'est toujours la recherche d'une *triangulation :* filmeur / filmé / spectateur. Elle est toujours, en tant qu'elle implique une posture du cinéaste (ou une exhibition, une pose) indissociable d'une dimension de *scandale.* L'identification de Van der Keuken à Herman Slobbe est scandaleuse (l'échange est par trop inégal) parce qu'il est scandaleux que les difficultés du travail du cinéaste fassent écho aux difficultés existentielles d'un jeune aveugle. De même qu'il est scandaleux que Godard essaie de faire comprendre à un jeune soudeur que les gestes de son métier sont aussi les gestes de l'écriture, l'écriture étant le métier de Godard (*Six fois deux :* Y'a personne). *Mais ces scandales sont précieux.* Car c'est à cette condition (le surgissement du corps du cinéaste) que *L'Enfant aveugle* renvoie au néant tout ce qu'il aurait pu être (du docucu humanitaire au voyeurisme honteux) et finit par nous donner *accès* au personnage d'Herman Slobbe, en tant qu'il existe *aussi* en dehors du film, avec ses projets, sa dureté, et surtout – c'est là le plus grand scandale – son rapport à la jouissance. Le film finit sur un étrange « chacun pour soi » qui n'a de sens que parce que, pendant vingt minutes de film, chacun a été (tout pour) l'autre au regard du spectateur.

Échange inégal (2) : ici / ailleurs. Pourquoi y aurait-il des fragments cinématographiques, s'il existe des gens pour qui il n'y a rien à voir ou à entendre? Cette question, nous venons de le voir, permettait de mettre en évidence, presque par l'absurde, l'échange inégal entre filmeurs et filmés, et du coup, l'arbitraire de tout fragment. Il existe d'autres questions, présentes également dans les films de Van der Keuken, plus liées à ses choix idéologiques et politiques, à son anti-impérialisme rigoureux. Pourquoi filmer ici, dans ce pays, si la clé de ce qu'on filme se trouve ailleurs, dans un autre pays, situé aux antipodes? Dans les trois films qu'il a consacrés aux rapports entre pays riches et pays pauvres (le tryptique nord / sud), Van der Keuken ne ménage pas plus de « bonne place » que lorsqu'il prend l'infirmité pour sujet. D'autant qu'il sait que l'échange entre pays riches et pays pauvres est *de plus en plus* inégal. C'est une même réalité – l'impérialisme – qui, à la fois, rend les peuples dépendants les uns des autres, les enchaîne (pillage, partage inégal des miettes du pillage) et les exotise de plus en plus (folklorisation). C'est aussi l'impérialisme qui permet au cinéaste d'entrelacer divers fragments : une usine d'ice-creams aux Pays-Bas, un bidonville tenu par la gauche au Pérou, un supermarché aux États-Unis, des pêcheurs aux Baléares, etc.

Ce jeu de l'ici et de l'ailleurs subsiste quand bien même la sensibilité (et la rhétorique) tiers-mondiste des années 70 cède le pas à un certain désenchantement. Au moment de la guerre entre le Vietnam et le Cambodge ou de l'intervention marocaine au Shaba, c'est d'abord en Europe *(Le Printemps),* puis chez lui, aux Pays-Bas *(La Jungle plate)* que Van der Keuken poursuit la dialectique de l'ici et de l'ailleurs. Dans ce rétrécissement de l'horizon politique, ce passage du macro au micro, c'est toujours la même recherche des *enchaînements* qui anime le cinéaste, qui nourrit son va-et-vient entre le fétiche (maillon faisant oublier la chaîne) et la dialectique (chaîne ne voulant rien savoir de ses maillons).

Ce qui se confirme alors, c'est une sensibilité *écologique,* déjà présente dans le triptyque et qui est sans doute – pour Van der Keuken comme pour tous les moralistes de l'inscription vraie – la seule façon de sauver la politique. Cela veut dire : suivre d'autres chaînes que les seules chaînes de l'exploitation économique, suivre le fil qui relie les animalcules de la Waddenzee aux travailleurs de la mer et ceux-ci aux centrales nucléaires. Il y a, dans cette dialectique de la nature, une politisation de l'idée d'*environnement* qui permet en retour de faire passer la ligne entre l'ici et l'ailleurs, non plus entre des continents, mais aussi bien entre des choses infiniment rapprochées, dans un même lieu, à la limite dans un même plan.



The White Castle

Echange inégal (3) : ceci / cela. C'est la troisième opération, consiste à marquer l'arbitraire du fragment dans l'acte même du filmage (il est alors essentiel que Van DDER Keulen soit son propre caméraman). Elle consiste à déplacer l'attention vers les bords du cadre et vers le hors-cadre immédiat. *« Quand je tourne, parfois, j'essaie d'aller voir juste un peu vers la gauche ou vers la droite, et puis s'il y a quelque chose de très insignifiant ou de trop signifiant qui s'introduit, alors je reviens ».* Dans cette pratique étrange du décadrage, c'est comme si le fragment se dédoublait sous nos yeux, se décrochait de lui-même, produisait le temps d'une hésitation, en une sorte d'oscillation, l'arbitraire cruel de la découpe par l'entrevision de cela même qu'elle exclut (l'au delà du bord, le *hors-bord).* Exercice d'un droit de regard, certes, mais d'un type très particulier. Car ce qu est produit dans ce mouvement d'aller et retour, ce n'est pas la drmatisation du hors-champ comme réserve supposée de ce qui menace ou sidère le champ, mais ce que Bonitzer appelle (dans son texte sur le décadrage, *Cahiers* 284) un « suspense non-narratif ». Sa fonction serait plutôt d'insinuer un doute, un soupçon quant à la légitimité du cadre (filmer ceci... mais ceci, à côté, tout aussi bien...) Le fragment se dramatise, se décolle de lui-même, pour signifier qu'il est un coup de dés (arbitraire, hasard) mais aussi un coup de force.

La lutte de Van der Keuken pour dialectiser le fragment (nous avons vu successivement une dialectique intersubjective, une dialectique de l'histoire, une dialectique du bord et du hors-bord) achoppe pourtant en dernière analyse à l'irréductibilité du fragment. Du fragment de cinéma, ce fétiche. Parlant, à propos de Nietzsche, de la parole de fragment, Blanchot écrit : *« parole unique, solitaire, fragmentée, mais à titre de fragment déjà complète, entière en ce morcellement et d'un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée ».* Ce n'est pas par hasard que Blanchot signale l'*éclat* du fragment, pour ajouter aussitôt qu'il ne renvoie à nulle chose éclatée. Ni à nulle chose éclairée. Car l'éclat nous mène à la lumière. Parlant, de son côté, du fétiche, Rosolato (in *La relation d'inconnu,* p. 25) signale : *« Les objets les plus ternes, les plus sales, ont toujours cette faculté, démontrée d'une manière d'autant plus flagrante qu'elle s'impose,* a contrario, *d'un brillant qui n'existe et ne sourd que du seul attrait qui leur est conféré par leur rôle de fétiche ».* Et de fait, la lumière, la dissémination des sources et des points lumineux, procède chez Van der Keuken d'une sorte d'éclairage intime. La liste serait longue de toute une série de points, de ronds, de cercles lumineux. Joyaux ou immondices brillants. Cela va du miroitement d'une porte tournante *(Four Walls)* à un morceau de viande sanglante. Des yeux encastrés dans un mur ou des cailloux qui regardent *(Un film pour Lucebert).* Des orbites vides des enfants aveugles (première version) redoublées d'une ouverture *à l'iris,* aux innombrables postes de télévision, éteints ou allumés. Cette lumière, cette matérialistion du point de regard, n'est pas le résultat d'un éclairage, mais bien d'une *greffe.* Il s'agit d'une greffe de lumière dans le fragment. Un plan rapide de *The Spirit Of The Time* montre un journal où l'on annonce la greffe réussie d'une cornée de babouin en Afrique du Sud. La coupure de journal a elle-même la forme d'un œil. C'est cette lumière greffée, qui dessine la place vide de l'œil, parfois littéralement, qui fait du fragment *aussi* un fétiche, c'est-à-dire un objet impossible dans lequel nous pouvons nous mirer.

S.D.

SEMAINE DES CAHIERS

LES JOURNEES DE DAMAS

PAR SERGE DANEY

Le principe d'une « Semaine des *Cahiers* » à Damas (Syrie) avait été arrêté à Paris avec Omar Amiralay, cinéaste et animateur du ciné-club de Damas. Il avait été convenu ceci : les *Cahiers* viendraient avec quatre films français qu'ils aiment et qu'ils défendraient, si besoin était, auprès du public damascène, et le ciné-club montrerait d'autres films, peu aimés des *Cahiers* (comme *Z* de Costa-Gavras, ou le film de Vanessa Redgrave et Roy Battersby sur la Palestine, déjà vu et haï par Comolli à Valence) mais supposés nourrir des débats frénétiques. Les services du quai d'Orsay nous feraient bénéficier de la valise diplomatique (soyez remercié, M. Plessis) et à Damas, l'attaché culturel français serait aux petits soins pour nous. La Semaine des *Cahiers* serait aussi l'occasion d'organiser une rétrospective de quelques films syriens. L'ensemble de la manifestation s'intitulerait, crânement, « Cinéma et politique » et les quatre films-*Cahiers* seraient *Ici et ailleurs, La Cecilia, L'Olivier* et *La Machine.*

O. Interdictions

Du 24 avril à la fin du mois, il y eut bien des débats passionnés, sérieux, suivis, et la grande salle du cinéma Al-Kindi fut pleine tous les soirs, comme prévu. Mais ce qui l'avait moins été (prévu), du moins par nous (Omar A. ayant, lui, son idée), c'est que la répression qui s'abat depuis quelque temps sur la Syrie (*Le Monde*, n° 10 377) se ferait la main sur ces malheureuses Journées de Damas, où les débats eurent d'autant plus de mérite à avoir lieu que leur prétexte (les films) eut tendance à se raréfier au fil des journées.

Quatre films interdits ! Le pouvoir, pour censurer, utilise lui aussi le téléphone arabe. Un jour, on apprend qu'*Ici et ailleurs,* qui vient de passer à la censure (comme tout film projeté en Syrie, même et surtout dans un cadre « culturel » et non-commercial), est interdit. Il semble que la raison soit celle-ci : le fait qu'à onze reprises (je crois) on voie Brejnev, et qui plus est un Brejnev hilare, en compagnie d'une autre crapule : Nixon. Les censeurs, pour complaire à la Ministre de la Culture dont les liens avec les milieux pro-soviétiques sont connus, ont cru malin de censurer l'image de Brejnev. Proposition est d'abord faite de couper les onze images coupables, puis de les caviarder. Puis, à la suite d'une dernière démarche d'Omar A., particulièrement infructueuse, interdiction totale. Obligation donc d'en faire l'annonce (d'un ton outré) au public du premier soir. Obligation de tenter de « raconter » à ce public ce film qu'il ne verra pas.

C'est ensuite le tour de *Tous les autres s'appellent Ali,* fourni par les sympathiques services culturels de la RFA. Le film est interdit, semble-t-il, pour « insulte au peuple arabe ». Puis des *Palestiniens,* mauvais film anglais de Vanessa Redgrave et Roy Battersby, passé à l'as pendant trois jours et vu à bureaux fermés, puis interdit parce qu'il ne pouvait pas ne pas faire apparaître le rôle pour le moins ambigu de l'armée syrienne dans la boucherie de Tell-el-Zaatar. Comment s'étonner, dans ces conditions (plus nous, en tous cas) si *L'Olivier,* qui n'avait pas cru devoir taire le rôle de Hussein de Jordanie dans les massacres d'Amman, est, à son tour, interdit de séjour. Enfin, last but not least, les deux films-*Cahiers* non censurés (*La Cecilia, La Machine*) sont assignés à résidence à Damas et les projections prévues dans d'autres villes (Homs, Alep) annulées. On ira bien à Alep, mais comme touristes. Alep est d'ailleurs une ville tout à fait magnifique.

Ces interdictions ne surprennent que nous. Elles sont accueillies avec un rien de résignation. C'est visiblement le lot du ciné-club, plus club que ciné, lieu où l'on vient s'affronter (donc se réunir) autour d'une absence de films. Dans la presse, à la télévision, allusion est faite aux Journées (baptisées « séminaires »), mais jamais aux films interdits. Il ne nous restera qu'à dénoncer publiquement de telles pratiques et à soulever une tonne d'applaudissements par la simple remarque que trois films interdits sur quatre portent sur la Palestine.

Ces interdictions qui ne surprennent que nous (elles sont la réponse d'en-haut au thème de la rencontre : cinéma et politique) sont pourtant un risque que court Omar A. Risque minime (?) en regard de l'événement politique que constitue le fait brut que plusieurs centaines de personnes se réunissent chaque soir au cinéma Al-Kindi et prononcent le mot « politique ». Ce qui est politique, c'est qu'on prononce le mot « politique ». Derrière ce calcul, il y a la volonté (exprimée par Omar A. vers la fin de son entretien) de rassembler une sorte de front large, démocratique, des cinéastes. La présence de deux journalistes des *Cahiers du Cinéma* (Comolli et moi) est à la fois une caution face aux autorités, une occasion pour les différentes conceptions du cinéma en Syrie de se dire, un moment où le dialogue entre Paris et Damas (et en filigrane, l'Occident et le Tiers-Monde) a lieu, avec toutes ses difficultés.

1. La pensée du modèle

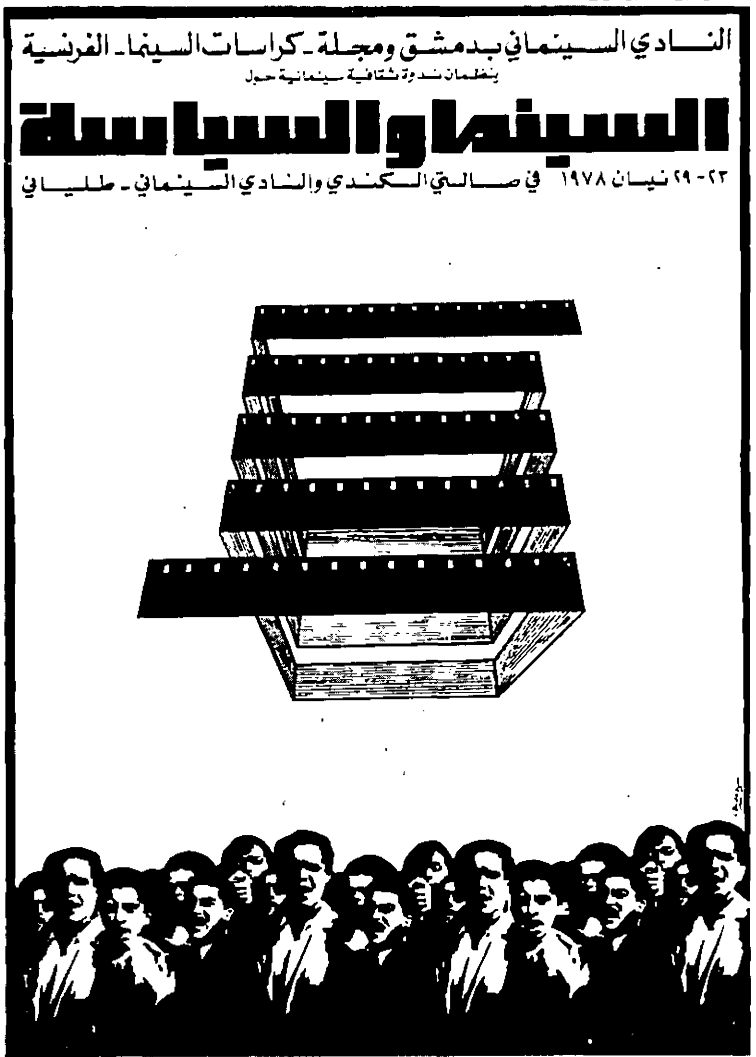
L'un des grands malentendus entre l'ici (la France, ou plutôt Paris) et l'ailleurs (le Tiers-Monde, par exemple la Syrie), dès qu'il s'agit de débattre du *cinéma*, vient de ce que la pensée dominante (à Damas – comme à Meknès ou à Carthage) est une pensée du modèle. Ce n'est jamais vraiment le film qui est jugé mais son statut de modèle possible, bon ou mauvais.

Il y a à cela plusieurs raisons, toutes compréhensibles. Il y a d'abord le dialogue de sourds entre la pléthore et la pénurie, entre la cinéphilie occidentale, surtout française (Paris, capitale mondiale de la consommation de toutes sortes de films) et l'impossibilité d'une cinéphilie syrienne (rareté des films, monopole de l'Etat sur l'importation, censure). Il y a ensuite que le ciné-club (à Damas comme dans tout le monde arabe) est par excellence, en soi, un lieu politique, et que dans ce lieu s'affrontent, se mettent en scène, en théâtre, des lignes et des discours politiques. Etudiants politisés, aparatchiki en herbe ou déjà en action, prennent le ciné-club comme lieu d'intervention et les films comme prétextes. Il ne faut pas exclure enfin que, s'il y a un endroit où les censeurs ou futurs censeurs peuvent apprendre à reconnaître un film nocif, c'est bien là, au ciné-club. Tout ceci fait du ciné-club un lieu très vivant, très intense (par opposition au ciné-club français désaffecté de toute pulsion), mais cela n'aide pas les films.

Pour toutes ces raisons, et d'autres plus profondes (dépendance, impérialisme culturel), la pensée du modèle triomphe parce que chacun y trouve son compte. Les rares amateurs de cinéma demanderont si *La Machine* peut être considéré comme un modèle de l'esthétique du cinéma français, les politisés demanderont confirmation que *Z* est bien le modèle (à suivre) du cinéma militant français. Et les censeurs (ne) demanderont (pas) si *Tous les autres s'appellent Ali* est bien le modèle de ce que les masses syriennes ne doivent voir à aucun prix. Là-dedans, c'est le cinéma qui disparaît, c'est le film qui aura disparu, malgré les cris rituels de ceux qui exigent, par diversion ou par apolitisme, que l'on parle enfin du film, de son esthétique, de sa forme. Mais ce cri lui-même est formel.

C'est parce que les films, tels qu'on les fait et tels qu'on les consomme en France, ne fonctionnent presque plus comme modèles mais (y compris les plus nuls) comme coups, exceptions, aventures singulières, qu'il est si difficile de se faire à un système de questionnement où le film n'est appréhendé ni qualitativement (rareté des réactions « subjectives » du genre : « moi, j'ai aimé ce film... il m'a plu ») ni quantitativement (vu la pénurie de films, l'impossibilité de comparer) mais *statistiquement*. Le lieu d'énonciation des intervenants aux débats ne peut donc être l'amour du cinéma (ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que celui-ci n'existe pas) mais une position parfois réelle, souvent imaginaire, de *responsable*, seulement préoccupé du tri à faire entre les bons et les mauvais modèles. Cette situation est plus évidente à Damas qu'à Paris où elle existe tout autant. A mesure que le cinéma perd le grand public, à mesure que les films sont vus par des gens qui exercent, quelque part dans l'appareil culturel (programmateurs en tous genres, « éléments-relais » dans la vieille terminologie maoïste), une responsabilité. C'est le navrant spectacle de la cinéphilie mise à la torture par le discours du responsable (culturel ou autre).

Cette pensée du modèle qui permet à tous de parler encourage du coup les discours les plus généraux, les plus abstraits. La langue de bois triomphe et le babil marxiste devient de l'esperanto. Sous couvert de la politisation du lieu (des conditions de l'énonciation), la réflexion sur le cinéma n'avance pas



La terrifiante affiche des journées « Cinéma et politique ». Au-dessus des masses redupliquées, menace l'OVNI filmique

d'un iota. Car la pensée du modèle n'est si stérile que parce qu'elle se double d'une totale incuriosité pour la *production* même, laquelle reste toujours exagérément auréolée de mystère. Les questions concrètes, sinon matérialistes, concernant le mode de production des films (au sens large) les gestes et les pratiques, ne trouvent pas leur place. Tout est réaffirmé (les signifiants-maîtres) mais rien n'est critiqué.

Dans ces conditions, le rôle et la place du discours-*Cahiers* a dû s'infléchir. Il fallait surtout informer sur les conditions de production en France, assumer pour cela le rôle du conférencier (même *Positif* aurait fait l'affaire). Il fallait aussi, au risque de frôler l'impopularité et de décevoir, refuser la problématique du modèle, ne jamais s'y laisser entraîner. Et il fallait éventuellement être sans faiblesse face à la langue de bois des marxistes locaux (bagdachiens du PC syrien, très pro-soviétiques, extrêmement dogmatiques et râleurs). C'est, au fil de ces journées de Damas, ce que Comolli et moi, avec des fortunes diverses mais au bout du compte un certain succès, avons fait.

2. Film-Z.

C'est à propos du film de Costa-Gavras, revu pour l'occasion, que le débat le plus attendu eut lieu (26 avril). Assez curieusement, le film passait à Damas pour un film « militant ». Habitués depuis toujours à réfuter que le film soit même poli-

tique, nous n'avions pas prévu qu'il nous faudrait prouver qu'il n'était pas non plus militant. Mais au delà de ces flottements de vocabulaire (d'ailleurs constants et inévitables), on voit d'où part cette erreur d'appréciation. Habitué à ce que le cinéma dépende toujours étroitement de l'Etat, le public damascène ne peut imaginer un film à thème politique flagrant que situé hors de l'emprise de l'Etat, donc quelque part entre le cinéma d'agitation et le cinéma militant. Il nous reviendra de dire que le film est un produit commercial relativement banal et qui plus est, illustrant un problème politique (la Grèce) qui n'a clivé personne en France.

L'argument le plus définitif à opposer à ceux qui, à Damas comme à Paris, persistent à voir dans *Z* (ou autres fictions de gauche) la coexistence pacifique d'un contenu révolutionnaire et d'une forme accessible à tous, c'est que ce rapport forme/contenu ne fonctionne si idylliquement que lorsque le contenu ne fait pas *vraiment* problème, ne clive réellement personne. Dès qu'il fait problème, la belle neutralité – l'indifférence – du fond et de la forme se défait. Imaginez un film, fait sur le modèle de *Z* et mettant Arafat (joué par Yves Montand) à la place de Lambrakis, croyez-vous que l'opinion prosioniste va se mettre à aimer le film sous prétexte que sa forme est accessible ? Billevesées !

Ceci dit, à revoir le film, on se dit que le vieux texte de Narboni (*Cahiers*, 210), tout décisif qu'il était, surestimait le film en lui faisant reproche de ne pas être politique (et a fortiori marxiste-léniniste !). En 1978, c'est par son aspect « revue de cabaret » que le film possède un certain charme. Il satisfait à un clivage qui existe en chacun de nous (particulièrement si ce *nous* est de gauche) entre la réprobation indignée pour des régimes pourris et des méthodes barbares et une jubilation enfantine à assister, des coulisses de ce régime, à la comédie de son pouvoir. Il y a un côté *guignol* dans *Z* qui met la salle en joie. Comme au guignol, il n'y a pas une scène (montée, hachée, filmée à la six-quatre-deux) qui ne montre quelqu'un (à la limite n'importe qui) qui a le dessus sur quelqu'un d'autre. Cette généralisation joyeuse et irresponsable des rapports de force fait qu'il y a plus de plaisir à se moquer du pouvoir bafoué qu'à adhérer à la cause et au destin du noble Lambrakis (sa mort permet la fiction mais l'en expulse aussitôt). En ce que ce clivage est *populaire* et en ce que Costa-Gavras joue le plus souvent de ce clivage (voir récemment l'horrible *Section spéciale*), *Z* est un film populaire. Grâce à *Z*, quelques intellectuels de gauche, peu amoureux du cinéma, auront pu participer à des joies simples. Sauf que ces quelques éléments de carnavalesque, ici très avachis, se trouvent dans n'importe quel *Django* ou *Trinita* des grands boulevards...

Z



3. Le mot Palestine

Que trois des films censurés soient l'œuvre de pro-palestiniens occidentaux (de Vanessa Redgrave à Danièle Dubroux, de Jean-Luc Godard à Dominique Villain) indique assez à quel point le régime syrien veille à ce qu'on en sache le moins possible sur la Palestine. L'attitude de la Syrie dans la guerre du Liban, largement ignorée des masses syriennes, va dans le sens de la liquidation de la cause palestinienne par les régimes arabes et cette liquidation va dans le sens d'un virage à droite généralisé où l'unité arabe, si elle se faisait, viendrait non seulement d'en haut mais aussi à partir de la réaction. Elle se fait d'ailleurs : quinze jours après les journées de Damas, un Congrès des polices arabes se tenait à Damas, sur le thème : « la sécurité arabe est indivisible ».

Il s'ensuit que la Palestine – le *mot* Palestine – est tout à la fois le mot de passe obligé (sentimental, unifiant) de tout discours et un sujet tabou. Comme s'il permettait à tout le monde de *tout* signifier. Dès qu'on l'utilise, c'est pour dire autre chose. Le pouvoir pour distraire de la réalité syrienne, l'opposition pour parler quand même de la Syrie, sous couvert de Palestine. Les Palestiniens réels (et, par ricochet, les films qui leur sont consacrés) font les frais de ce double code. Peu rompus à ces jeux de langage (éminement politiques), les intellectuels pro-palestiniens européens sont toujours mis dans une position d'idéalisme naïf et impitoyablement manipulés. Ils sont toujours amenés à cautionner quelque chose qu'ils réprouvent, au nom justement de leurs convictions pro-palestiniennes. En 1974, à Meknès, c'était la politique saharienne d'Hassan II que les pro-palestiniens des *Cahiers* (j'en étais) cautionnaient, comme on dit, objectivement.

Il est difficile, dans ces conditions, d'évaluer un film comme celui de Vanessa Redgrave et Roy Battersby, *Les Palestiniens*, brièvement projeté (et accueilli triomphalement) à Damas, avant que la Saïka, plus perspicace que les censeurs, ne le cafte en haut lieu. Film triomphaliste qui aurait pu être fait, à peu de choses près, il y a trois, cinq ou huit ans, avec un total mépris pour tout ce qui n'est pas exaltation abstraite de la Cause, film qu'on dirait fait exprès pour faire de la peine à Godard en prenant le contre-pied de tout ce qu'il a écrit dans sa lettre à Jane Fonda (« Enquête sur une image » *in Tel quel*, n° 52), à partir d'une photo. Au bout de trois heures de tourisme politique, Vanessa en tenue de combat danse avec un kalachnikoff devant les fedayin.

Ceci dit, le film, parce qu'il permet de comprendre le rôle de l'armée syrienne dans les événements du Liban, fait figure de mini-scoop. Ce malentendu, si malentendu il y a, s'explique. Là où l'information est rare (bloquée, censurée), n'importe quel film venu d'ailleurs risque de lever, sans même l'avoir voulu, un coin du voile. C'est ainsi que des films médiocres, conformistes, frileux, se mettent soudain à fonctionner comme des brûlots.

Phénomène d'autant plus imprévisible qu'ici, en France, ce n'est plus du cinéma (pas même des actualités Gaumont) que nous attendons l'information – c'est-à-dire ce qui nous apparaît comme du dénoté (« ce qui s'est passé dans le monde ») Le film nous sert à autre chose. Du film, nous attendons qu'il nous aide à défaire les évidences, travailler le sens, c'est-à-dire les connotations. Inversement, dans un pays comme la Syrie (où la presse est muselée, la radio soumise et la télévision servile), le film peut jouer ce rôle et *informer*. Dans ce chassé-croisé linguistique, il y a toute la dialectique entre les riches et les pauvres, le Nord et le Sud, l'ici et l'ailleurs. Car ce que moi ici, je dénote, c'est pour quelqu'un que je ne connais



Mémoire, de Mohammed Malas

pas, quelque part, de la connotation. *Et vice-versa.* Relativité de la dénotation.

Une partie du cinéma syrien passe aussi par le *must* palestinien. Mais par un tour de passe-passe, parler de la Palestine pour ne pas parler de la Syrie, c'est encore être soumis à la censure syrienne... sur la question de la Palestine. Cette politique n'encourage donc qu'une approche sentimentale ou historique (plutôt la déclaration Balfour que Tell-el-Zaatar) du problème. On a ainsi pu voir *La Longue journée* d'Amin Benni, filmé à l'occasion d'une grande manifestation de masse en Palestine occupée (1976) : des documents d'archive qui ont l'air rarissimes défilent tristement tandis qu'une voix off déplore que la Convention de Genève ne soit pas respectée. Dans un bien meilleur film – *La Mémoire* de Mohammed Malas, on voit une vieille femme continuer à vivre avec ses souvenirs et ses seize chats dans Kuneitra détruit, filmée avec une tendresse un peu esthète.

Un mot pour finir avec le « mot Palestine ». Il n'est pas sûr qu'à force d'en faire le mot de passe de tous les discours, le chiffre de tous les espoirs, l'échangeur de tous les désirs, on (un « on » très large qui nous englobe, mais aussi les intellectuels et les cinéastes arabes, exilés ou pas) n'ait pas davantage ghettifié le peuple palestinien et sa lutte. En l'enfermant dans la gestion de son image de marque (jusqu'au package publicitaire, avec Vanessa en rab.). L'enfermant dans la logique du terrorisme, qui veut que le mot Palestine soit prononcé (à n'importe quel prix), qui est le plus terrible des jeux de langage.

4. Cinéma national

Interventions, débats, discussions, tournent autour de cette notion, pour nous floue, de « cinéma national ». S'agit-il d'un cinéma national arabe (au sens où on parle d'une « nation arabe ») ou d'un cinéma national syrien? Nul ne semble vouloir lever l'ambiguïté, signe qu'elle sert. Il commence pourtant à devenir évident (voir mon compte rendu sur Carthage 1976, *Cahiers* 272) qu'un cinéma interarabe est possible, résultat d'un bricolage approximatif entre des pétrodollars, des talents ou des ambitions épars, des dialectes et des décors. C'est un cinéma dont je persiste à penser qu'il n'y a pas grand-chose à attendre. (De cet esperanto filmique, *Soleil des hyènes* est un exemple récent et malheureux). Par ailleurs, il existe un autre cinéma, totalement dominé, un cinéma de *l'ancrage géographique* dont certains films de Chahine, Alaouié, Smihi, Amiralay, chacun à sa manière, témoigne.

D'un côté, la réinscription, dans des décors arabes, de quelques effets de code du cinéma impérialiste, de l'autre l'irrédentisme de l'inscription vraie. D'un côté, un cinéma plus large que le cadre national, de l'autre un cinéma encore trop singulier, particulier, limité, *ancré.* Entre les deux, ce qui manque c'est bien un cinéma « national » marocain, libanais, koweiti, libyen, syrien, etc. un cinéma qui renverrait chaque fois aux cultures spécifiques et aux conditions de production non moins spécifiques de chaque Etat arabe.

Mais à la différence de l'Egypte (dotée depuis les années vingt d'une machine de cinéma, aujourd'hui en déclin, mais qui fut remarquable) et de l'Algérie (où l'expérience d'un cinéma proprement algérien est en train de se jouer), on voit mal où un régime comme celui d'Assad trouverait les idées, les moyens et le désir de promouvoir – même d'en haut – un cinéma « syrien ». C'est-à-dire : trouverait un moyen de mettre ses trente cinéastes au travail au lieu de les salarier à ne rien faire, de peur d'avoir à les censurer.

La question de l'émergence possible - ou non - de cinémas nationaux dans les pays du Tiers-monde est une question politique de part en part. J'y vois au moins deux aspects.

D'une part : *existe-t-il* en cette fin de vingtième siècle, vu les formes prises par l'impérialisme culturel, l'évolution des media et de leur rôle, *un espace historique suffisant* pour permettre qu'avec cinquante ans de retard, des cinémas nationaux puissent démarrer? Rien n'est moins sûr. Une machine de production (j'entends par là ce *tissu* constitué par des studios, des talents, des rêves, des profits, un public, des codes, etc.) ne s'improvise pas.

D'autre part : *quelle est la capacité culturelle des classes aujourd'hui dominantes* dans ces différents pays? Y a-t-il un intérêt quelconque, pour des bureaucraties militaires ou des petites-bourgeoisies liées à l'appareil d'Etat, à se donner les moyens de promouvoir une forme d'expression, le film, économiquement aléatoire et idéologiquement dangereuse, là où les feuilletons américains ou les films de karaté *semblent* suffire à gérer l'imaginaire des peuples? Là encore, rien n'est moins sûr. La leçon des vingt ans de cinéma qui ont suivi la « décolonisation », c'est que les appareils d'Etat – surtout dans le Tiers-monde – ont peur des images, savent mal les faire servir à leur domination, et faute de savoir les manipuler, trouvent plus rassurant de les interdire, de les freiner, de les raréfier. Ceci est aussi vrai de la Chine (qui produit moins de films que par le passé) que de la Syrie (voir, infra, l'entretien avec Amiralay), de la Tunisie (qui préfère louer ses paysages comme décors) à l'Iran (qui co-finance des superproductions internationales qu'elle interdit sur son territoire).

Le résultat, c'est que pour pouvoir simplement travailler, les cinéastes sont réduits à l'*exil* (cela finit le plus souvent du côté des télévisions allemandes ou de l'I.N.A.).

5. Cinéma Syrien

Deux secteurs : l'un public, l'autre privé. De ce dernier, condamné aux profits ultra-rapides, au bâclage et à la morne reprise d'effets déjà produits par tous les cinémas de série B du monde, il semble qu'il n'y ait, pour l'instant, rien à attendre. Le secteur public est aux mains d'un Organisme d'Etat qui produit peu de films et les distribue mal (parfois les interdit : *La Vie quotidienne dans un village syrien*). Car en fait, cette division renvoie à une autre qui l'éclaire : celle entre fiction et documentaire. Aussi ambigus que soient ces termes (le lecteur des *Cahiers* sait depuis toujours qu'il n'est de vrai documentaire que zébré d'appels de fiction et de vraie fiction que sidérée d'exactitude documentaire), leur opposition, dans le

cas du cinéma syrien, semble réelle. Il s'agit bien de deux voies, de deux modes de production, de deux attitudes quant aux possibilités du cinéma.

Si le cinéma doit « marcher sur ses deux jambes », avançons que la jambe fiction est aujourd'hui la plus faible. Il y a, à cela, des raisons profondes, historiques. Il faut, pour produire de bonnes fictions (riches, complexes et mobilisantes), une machine de production très rodée et une société non bloquée. La fiction ne se développe pas dans n'importe quelles conditions. Elle naît de la mise en crise d'une idéologie dominante (l'Amérique en est le meilleur exemple), d'un consensus s'exprimant à travers une *opinion publique*. Que l'opinion publique vienne à manquer, parce que muselée, sans organes (de presse et autres) et tout ce qui fait la force d'une fiction, ce caractère de révélateur social, disparaît du même coup (voir, a contrario, « la plus grande démocratie du monde », l'Inde, société hyper-moraliste, donc hyper-fictionnelle, où l'œuvre d'un Satyajit Ray, encore trop documentaire, continue à faire figure d'exception choquante).

Inversement, la voie documentaire, parce qu'elle ne nécessite, en dernière analyse, que le *désir d'aller y voir de plus près*, parce qu'elle transforme les cinéastes en ethnologues de leur propre réalité nationale (voir infra l'entretien avec Omar Amiralay), soulève d'emblée des problèmes politiques. Là où des media faibles et/ou muselés privent les peuples d'une image de leur propre existence, le cinéma documentaire (et plus largement, l'audio-visuel) risque de jouer un rôle inédit, en empiétant sur ce monopole que les Etats n'assument pas celui de compter, de d'écrire, de *cartographier*. C'est là sa dimension politique. Dans les pays neufs (mais ce qui est neuf, c'est l'idée d'Etat-nation, les peuples, eux, sont vieux), il a pu sembler que le « cinéma de terrain » pourrait constituer à la fois un instrument de connaissance et de mobilisation sociale. C'est là sans doute le pari d'un Rouch depuis toujours. Rien ne prouve qu'il puisse, un jour, être gagné (à l'exception possible du Mozambique, dont la politique audio-visuelle semble partir sur des bases beaucoup plus intéressantes, et qu'il faudra suivre).

Pour en venir aux films vus à Damas, côté fiction : deux films. L'un, inepte, de Mohammed Chahine (*Le Bois des loups*, 1977) et l'autre, de Nabil Maleh (*Monsieur le progressiste*, 1973), mieux filmé. Deux films de dénonciation, le premier sur la spéculation immobilière, le second sur la corruption généralisée. Dans les deux films, le héros positif est un journaliste qui, on voit mal pourquoi, a décidé d'être honnête et de dire la vérité. Ils font donc semblant de découvrir dans le film ce que le moindre spectateur sait dès la première image. Leur action a des fortunes diverses : elle aboutit dans le premier film (le spéculateur prend la fuite, ses nervis sont mis hors de combat par le héros-journaliste-karateka), elle échoue honteusement dans le second, grande méditation chabrolienne sur la pureté impossible. Dans les deux films enfin, le héros, qui est jeune, est soit soudoyé, soit carrément courtisé, par l'homme qu'il veut abattre (plus âgé, « arrivé ») et dont il doit affronter les discours d'auto-justification. Cet aspect familial, « entre soi », est finalement ce qui frappe le plus, il donne à toute révolte une dimension tellement œdipienne que tout le reste passe à l'arrière-plan.

Ce genre de fiction, où le héros parle au nom d'une misère qu'on ne voit jamais, a l'avantage de transporter le terrain de la lutte des classes au cœur des réceptions mondaines du tout-Damas ou du tout-Beyrouth. Là, le héros, sanglé dans des costumes clairs et un verre de whisky à la main, promène sur tout un regard glauque et navré. Le public visé par ces films, la petite-bourgeoisie des villes, s'enchante de voir reproduit dans des films parlant arabe un mode de vie auquel elle aspire, avec en prime le frisson de braver la censure. Les auteurs des films nous affirment volontiers qu'ils ne cessent de ruser avec la censure et que leurs films, vu le contexte, sont de la poudre. La ruse a bon dos. Et si poudre il y a, elle est aux yeux. (Il faut quand même bien se dire que si ruse il y a, dans ce contexte qui nous est étranger, nous serons les derniers à nous en apercevoir).

Côté « documentaire », outre les deux films sur la Palestine déjà cités et un court métrage de Nabil Maleh, pesante métaphore intitulée *The Rocks* (des ouvriers taillent des *pierres* mais continuent à vivre dans des maisons de *terre séchée*...), deux bons films, *Enfance* de Marwan Mouazen (1975) et *Les Poules* d'Omar Amiralay (1978).

Enfance est un court film sur les enfants perdus de Damas. Ce ne sont pas seulement les enfants qui, comme on peut s'y attendre, sont surprenants, graves, drôles, c'est aussi le film qui, non seulement ne juge pas, ne préjuge pas, mais aborde son sujet d'une façon à la fois chaleureuse et abrupte, sans aucun métalangage. A la fin du film, « les enfants » (le cas sociologique) apparaissent non seulement comme groupe mais aussi comme une réunion de personnages singuliers, chacun avec ses rêves et son langage. La censure a interdit le film pendant plusieurs années et ne l'a autorisé que précédé d'un carton disant à peu près : Dieu merci, tout cela appartient au passé, l'Etat a pris en charge tous ces enfants. Juste avant la projection du film, Mouazen coupe le carton...

Les Poules, d'Omar Amiralay. L'État syrien encourage les habitants d'un village-pilote (Sadad) à délaisser leurs activités traditionnelles pour se lancer résolument dans l'élevage de poules et la production d'œufs. Cet élevage devient monstrueux puis connaît une recession. Le film se clôt sur un plan de paysans devant un immense poulailler vide.

Ce qui fait des *Poules* un très bon film, confirmant la stature de cinéaste d'Amiralay, c'est qu'il se lit, comme on dit, « littéralement et dans tous les sens ». Le film n'est ni une énigme subversive ni un film à clés (manières naïves de ruser avec la censure) mais une imbrication extrêmement savante de plusieurs niveaux de lecture, tous évidents. C'est l'excès de lisibilité, le trop de sens, qui finit par troubler, comme chez ces cinéastes – Ferreri, Buñuel – auxquels on ne peut s'empêcher de penser.

D'un côté, le film est un « vrai » documentaire qui relate avec sérieux (chiffres, interviews à l'appui) quelque chose qui a vraiment lieu. De l'autre, le film prend parti (et le public, qui ne s'y trompe pas, rit de bon cœur), non seulement par le choix du grand angle, mais aussi parce que cet élevage de poules, devenu tératologique et infilmable, se dénonce de lui-même. Comme toujours la ruse se nourrit de la prise à la lettre de la commande. Par ailleurs, le film a une dimension mythique évidente. Mythe du passage de l'humain à l'animal, mythe du passage du quantitatif au qualitatif. A quel moment la multiplication des poules, au lieu de se muer en signe de succès, provoque-t-elle le malaise, ou le rire?

Ce qui permet l'imbrication des trois lectures (la documentaire, la satirique et la mythique), c'est le *temps* très paradoxal du film, le temps truqué de l'exposition des faits. Quelque chose entre le plus-que-parfait et le futur antérieur, une oscillation entre le sentiment d'être mis devant des faits déjà accomplis et celui d'assister à un délire à venir. L'illusion du présent cède la place à un temps logique où hommes et poules ont formé/formeraient un improbable rhizome.

S.D.

En haut : Omar Amiralay. En bas : *Les Poules.*

ENTRETIEN AVEC OMAR AMIRALAY

L'importance de *La Vie quotidienne dans un village syrien* n'a pas échappé aux *Cahiers* (251-252 et Le Péron, 277). Le film, interdit, risque d'être maudit. L'importance du cinéaste Omar Amiralay risque, elle, de se confirmer. Dans ce long entretien, ce sont les conditions d'exercice du *métier* de cinéaste qui, hors de toute langue de bois, sont évoquées.

Cahiers. *Tu as fait un film qui s'appelle* La Vie quotidienne dans un village syrien, *qui a été interdit en Syrie, et tu es en même temps le principal responsable du ciné-club de Damas. Comment expliques-tu une situation aussi paradoxale?*

Omar Amiralay. La Vie quotidienne est un film qui a été réalisé en 72 avec le dramaturge syrien Sadala Wannous. C'était mon premier film, je n'avais jamais rien fait avant, sauf un court métrage. A l'époque on a profité d'une situation qui jouait en notre faveur : comme vous le savez, dans les sociétés du Tiers-Monde, les rapports personnels jouent un rôle très important, même si ça va quelquefois à l'encontre des idées des gens haut placés aux postes-clés de l'État. C'est ce qui s'est passé avec *La Vie quotidienne :* il y avait à la tête de l'organisme de cinéma un marxiste. On lui a tout simplement dit qu'on voulait faire un film qui décrivait la vie quotidienne dans un village syrien sans avoir aucune idée préalable, sans connaître ce village, sans avoir auparavant une approche de la question agricole en Syrie, de la question de la terre. Mais c'est parti de l'idée suivante : comme la Syrie est un pays agricole où la paysannerie représente une force économique et démographique et que c'est elle qui détermine l'économie nationale et les rapports de production, ma première réflexion en tant que cinéaste est qu'il fallait absolument que je parte de là.

1. La Vie quotidienne dans un village syrien

Moi j'ai connu le cinéma en 68, dans la rue, j'avais commencé à apprendre le cinéma à l'IDHEC, puis j'ai arrêté parce qu'il y avait les événements de 68. Mais dans la confusion qui régnait à propos de la mise en question du cinéma, de sa fonction politique, sociale, culturelle, etc., en France, on a pu piger quelques slogans. J'ai été donc pas mal influencé par les recherches théoriques qu'il y avait alors en France. On est parti de cette idée : il faut que le cinéma aille vers la réalité, dise la vérité avec le moins d'intermédiaires. Un cinéma austère donc : un cinéaste avec une caméra et un minimum de techniciens (qui peuvent, dans le rapport cinéaste/réalité, représenter des sortes de parasites). Même la caméra nous gênait parce que c'est encore un intermédiaire; c'est pour ça qu'on a décidé qu'il fallait réaliser ce film avec très peu de moyens, dans l'austérité la plus totale. On devait tourner le film sans cameraman professionnel et le son, c'est Sadala Wannous qui devait le faire. Rendus fous par tous ces slogans mobilisateurs en faveur d'un cinéma austère, on est partis sur le terrain.

On savait qu'il y avait une pauvreté terrible, on savait théoriquement que la réforme agraire n'avait pas marché, et on s'est dit que, vu l'absence totale de tout document, de toute étude à laquelle se référer, il fallait commencer à prospecter la réalité de notre film, le terrain, directement. On a commencé à prospecter le terrain et à tourner en même temps. Mais, dès notre retour - on était resté une semaine - on a trouvé que ça n'allait pas, on a découvert que le cinéma demande quand même un minimum d'exigences techniques et qu'abolir l'intermédiaire, ce n'était pas l'abolir dans l'équipe mais plutôt dans nos têtes. C'est pour ça qu'on était obligés d'abandonner le 35 mm qui était un matériel très lourd, très encombrant et qui faisait peur aux paysans qui nous voyaient embarrassés avec toutes ces boîtes noires, surtout le bruit de la caméra. Les gens étaient très décontractés avant, mais une fois qu'on déclenchait la caméra et qu'ils commençaient à entendre le bruit du moteur, ça y est, c'était l'invasion par les gens de la ville, c'était la présence officielle et ils s'arrêtaient, ils étaient complètement crispés. On a très bien compris qu'il fallait être plus discrets par rapport au matériel et aussi par rapport à la façon de rendre nos intentions publiques vis-à-vis des paysans. On n'a pas pu abolir ce rapport ave les paysans, la contradiction entre les hommes des villes et les hommes du Rif (Rif = province).

Les citadins ont une façon de parler très différente, avec un vocabulaire qui est étranger à la façon de parler des paysans. Au début il n'y a pas eu de contact véritable, il n'y a pas eu sympathie entre nous et les paysans. Ils nous craignaient, tout simplement. D'ailleurs, ils nous prenaient pour de la police secrète et ils avaient raison de faire l'association, vu notre façon de parler, et surtout de leur faire part très librement de nos intentions (ce que faisait la police secrète à l'époque, pour tirer des renseignements des gens). On devait changer de méthode sinon on ne pourrait jamais arriver à tirer un seul bout de réalité ou d'information de la bouche des paysans. On a remis en question toute notre première intervention, sur le plan technique comme sur le plan enquête, et pour cela il fallait tirer des enseignements des résultats qu'on avait déjà enregistrés. Et là, on voyait très bien que le paysan rusait, ou bien qu'il y avait information et contre-information dans une même phrase, on voyait très bien que le paysan ne parle jamais de lui-même mais de ses voisins. Donc on a changé notre façon de voir les choses et on a cassé cette façon de se parachuter vers l'autre. On sait très bien que dans ce pays, pour obtenir la confiance de quelqu'un, il ne suffit pas d'avoir les idées claires ou de se déclarer honnête, précis et profond devant lui, il faut vraiment en passer par l'intermédiaire social, qui peut être la famille, l'ami, la tribu, un type du quartier, etc. Donc on a commencé à chercher à Deir Ezzor, qui est le centre administratif de la région de l'Euphrate, des agents qui soient intellectuels et qui aient en même temps des liens familiaux, tribaux, etc. avec le village sur lequel on devait travailler. Et ça s'est bien passé, ces types qui étaient heureu-

sement de gauche, et qui ont compris notre démarche, nous ont dit : d'accord, on va vous mettre en contact, et on a très vite senti les résultats positifs de leur intervention : les paysans commençaient à nous laisser pénétrer leur propre réalité quotidienne. Faire du cinéma, ce n'est pas faire un manuscrit, ou un petit livre ou des mémoires.

L'image reste un facteur très important, on a senti qu'on était obligé de soutenir toutes les conclusions qu'on tirait de notre analyse par des images, et les lacunes, on n'a jamais pu les combler dans le film, même dans sa forme montée. Il y a à cela plusieurs raisons : on n'avait pas un village groupé, centralisé, nos villages sont la plupart du temps étalés, surtout dans l'Euphrate, parce qu'il y a des territoires immenses et que la terre distribuée après la réforme agraire représente des surfaces énormes (10 à 50 hectares, etc.). Aussi, les paysans sont semi-sédentaires, de tradition bédouine, donc la communauté urbaine, la communauté civile, ils ne la connaissent pas et pour eux, une maison c'est une tente. S'il y a un peu d'eau, ils détruisent la maison, ils peuvent reculer de dix mètres sans être gênés, pour eux la maison n'est pas quelque chose d'éternel. Donc le village était étalé sur dix kilomètres et chacun plantait sa maison à l'entrée de son bout de terrain; il n'y avait donc pas *un* village, donc pas des rapports sociaux, quotidiens, physiques et publics. Bien sûr, il y avait des rapports humains, tribaux, mais dans ce genre de village ça ne se manifeste que dans les noces ou dans les fêtes, ou pour l'arrivée d'un étranger chez le chef de tribu où tout le monde se rassemble. Donc, décrire ces gestes quotidiens, ces petits détails nous était vraiment impossible. C'est pourquoi le film, comme on l'a vu après, était principalement centré sur l'interview; il fallait absolument isoler, kidnapper le paysan de sa vérité pour qu'il nous raconte comment il vit. On ne pouvait pas jouer les voyeurs comme dans le cinéma-vérité, parce que le comportement du paysan chez nous est très statique, il n'est pas dynamique, donc tu ne peux pas le voir en train de travailler, de bouger, de sortir de la maison, prendre un seau, etc. C'est pas possible. Il s'asseoit, pendant quatre heures il est là et si tu veux lui demander de travailler c'est une insulte ! (rires). Donc il fallait prendre le paysan assis, comme il est, stable comme il est, il n'y a que sa bouche qui puisse être mise en mouvement. C'est pour ça que la plus grande partie du film est faite d'interviews.



Les Poules

Les autres choses, on les a ramassées ici et là pour constituer le tissu du discours du film, pour relier ces interviews l'une à l'autre, afin d'éviter que ça ne devienne un reportage télévisé, une table ronde télévisée, ce qui aurait été affreux. On avait quand même plus d'ambition que ça. Comme la réalité quelquefois réserve un coup de chance, dans *La Vie quotidienne*, on a eu ce coup de chance. En fait, après qu'on a commencé à enregistrer les interviews, ou à filmer des bribes de la réalité... on est revenus à Damas une deuxième fois sans être très convaincus de la matière.

Bon, les gens disaient des choses vraies, nous donnaient de l'information qui nous manquait, mais on avait l'impression que ces informations, s'il y avait un bouquin, ça pouvait remplacer tout aussi bien cette approche de la réalité, et ces interviews. Heureusement il y a eu des élections municipales au pays, et bien sûr le village était concerné par ces élections, et comme en 70, la gauche était en régression et la droite montait, dans le village même il y a eu trois candidats : un candidat du parti Baas, un candidat qui représentait les féodaux, et un troisième qui était vraiment le représentant historique de la Syrie en 72 et qui a joué sur les deux forces, à la fois en très bons termes avec les syndicats et le parti et en très bon termes avec les chefs tribaux. Bon, les élections ont eu lieu, les paysans ont bien voulu voter pour le représentant du parti, les chefs féodaux ont été vexés, d'autant plus que la plupart des paysans travaillaient leurs terres (bien sûr, il y avait quelques lopins de terre distribués à des paysans mais face à ces immenses terrains vagues, face à cette absence totale de moyens de production : tracteurs, pompes à eau, etc., le paysan ne pouvait que léguer sa terre – il ne pouvait pas la vendre – au féodal qui, lui, a les moyens de production.)

Ces paysans pauvres en question étaient d'une autre tribu. Et la tribu qui tenait l'économie dans le village a exercé des représailles contre ces paysans : ils ont tué le chef du syndicat et ils ont envoyé environ deux cents paysans et leur famille en dehors de leurs terres.



Nous, on était à Damas et on a reçu un coup de fil disant qu'il s'était passé quelque chose à Moueleh et que si on voulait venir, il y aurait quelque chose à filmer. Donc on est vite partis sur le terrain, et on a vu la carte sociale du village complètement changée. Avant, on sentait ça et on voyait combien la situation était critique, mais on était vraiment en deçà de la maturité de la situation et des données objectives. On voyait qu'il y avait quelque chose qui se passait, les paysans ne pouvaient pas l'exprimer par des paroles et finalement ils l'ont très bien exprimé, matériellement parlant, quand ils ont voté et quand ils ont été confrontés avec directement la violence des latifundistes. On était sur place, on a vu le successeur du chef du syndicat qui était complètement retourné, on est allé visiter le chef administrateur qui est un lieutenant de police, dans un village à côté, et le chef de police a très bien montré qu'il était incapable d'intervenir, qu'il considérait ça comme un conflit tribal, non comme un conflit de classes. On est allé voir les rapatriés, toutes ces familles qui dormaient sans toit, qui étaient dans une situation lamentable : les meilleures interviews on les a eues de ces gens-là, qui parlaient très directement, très franchement, parce qu'il savaient qu'ils n'avaient plus rien à perdre, même cette panique devant l'officiel est tout à fait tombée parce qu'ils nous ont parlé de la complicité de l'État, de l'administration de l'État, du parti, des syndicats, avec ces latifundistes, d'une façon vraiment incroyable. Les petits cadres surtout, plus conscients que les paysans, qui travaillaient dans le syndicat, nous ont tracé une analyse qui a trouvé toute sa vérité et toute sa justesse ces derniers temps, c'est-à-dire après que le film ait été terminé. Avec ces rapatriés on n'avait pas grand'chose à faire : ni faire du cinéma, ni faire des effets, ni prendre des gros plans de visages attristés, il fallait laisser la caméra sur trépied et laisser parler les gens. C'est ce qu'on a fait, je crois qu'on n'est vraiment pas intervenu. Il y a même un plan où il y a une bonne femme qui vient vers la caméra (elle a su qu'on filmait dans le coin). Elle se tirait les cheveux, elle hurlait, et son mari avec elle, il dit : « écartez-vous, je veux parler » et il s'est adressé à la caméra et il commençait à parler. Je crois que c'était l'intervention la plus concluante de tout le film et je l'ai laissée pour la fin. Et il a tout dit, et il a hurlé à la fin : « On a faim, on crève ! », c'est les deux derniers mots du film. Donc, de ce côté-là, il y a ces gens qui ont pris conscience que la caméra pouvait devenir un élément qui porte, qui peut transmettre la vérité. Ils sont venus directement vers elle, sans qu'on fasse des tactiques, des manœuvres, comme on faisait avec les officiels, les administrateurs, les types du syndicat, les latifundistes, etc. Donc j'ai eu une matière intéressante, puis on a filmé l'école, le dispensaire, on a filmé le médecin du village, il fallait tout filmer. Je suis rentré avec toute cette matière (image et son) et j'ai commencé à mettre en ordre chronologique la matière qu'on a filmée. On voit très bien dans le film comment on pénètre dans ce village, une équipe étrangère (même si on est syriens, on était des étrangers), on voit comment on palpait, on touchait la réalité, pour connaître la physionomie d'un paysan, pour voir de l'intérieur comment l'école est faite, les cartables, les leçons qu'on donne, et au fur et à mesure ce côté descriptif tâtonnant cède la place à l'analyse, cède la place aux paysans qui continuent le film. Et c'est ce qui s'est passé à la moitié du film, les paysans ont commencé à prendre la parole, les paysans tenaient la trame de la lutte de classes dans le film. On voyait une bonne femme qui parlait, on voyait le chef du syndicat qui est obligé d'avoir d'un côté un discours officiel, donc des slogans socialisants, etc. et de l'autre une présence, une intervention quotidienne très pro-latifundiste parce que ses intérêts vont là-bas, donc ce type ne pouvait pas dissimuler une certaine réalité. On s'est servi de l'autre matière, la matière officielle : interviews du chef de police, interviews du chef de syndicat régional, un discours très officiel, on l'a filmé de façon à montrer un type derrière une table, qui cherche ses mots, qui parle quelquefois sans réfléchir, qui crache une série de paragraphes. On a joué sur un effet de longueur parce qu'on avait peur que pour les gens d'ici (on pensait que le film serait projeté en Syrie) le discours, s'il était court, passe inaperçu, ou comme quelque chose de très habituel par rapport au temps normal dans la réalité; on avait peur que le spectateur n'arrive pas à démystifier le discours du type et on a joué sur la notion de temps, on a laissé une intervention très longue du type, jusqu'au moment où le spectateur commençait à s'ennuyer, à s'agiter et à dire : « mais qu'est-ce qu'il baratine ce type? ». Et ça c'était très important, quant à la passivité de la perception du spectateur syrien.

Quand il doit suivre un film monté selon un certain rythme qu'il ne peut pas suivre, si tu ne lui répètes pas plusieurs fois la même idée, il est incapable de l'appréhender. Regardez, par exemple, la chanson arabe : Oum Kalsoum, elle chante de la poésie qui a un contenu sentimental, qui parle de l'amour, des rapports entre amoureux et quelquefois il y a une élocution dans la formule, dans le jeu de mot etc. L'auditeur, après une quatrième, cinquième répétition de la même phrase musicale, insiste pour suivre seulement la mélodie, parce que la mélodie n'a pas besoin de faire fonctionner la conscience, la perception logique, donc après la cinquième ou la sixième phrase mélodique, quand il en a marre de la répétition il commence à dire : « mais qu'est-ce qu'elle dit? » (rires). Donc tu ne peux pas passer à côté de la physionomie de la perception chez l'homme à qui tu dois t'adresser. On n'a pas voulu faire une intervention idéologique par des commentaires, par des intertitres. Notre intervention idéologique c'était : nous, présents dans ce film, comme équipe qui, de temps en temps, trace les difficultés rencontrées à l'approche de cette réalité. Donc au début on a raconté toute l'histoire de notre film, les difficultés qu'on a eues. Dans les intertitres on a donné des informations en chiffres, par exemple combien il y a de pompes, quels sont les noms des latifundistes, des chiffres sur la production du coton dans le village, et ça a très bien marché, on avait une seule intervention idéologique à la fin du film, et je ne sais pas jusqu'à quel point on avait besoin de cette intervention, c'était la phrase de Franz Fanon qui dit que tout spectateur est un traître ou un lâche. Bon, ça c'est la vie quotidienne, le contexte historique, politique, etc. du film. Comme je l'ai dit, il y avait un élément subjectif qui était le Directeur de l'organisme de cinéma, mais en même temps temps il y avait un élément objectif qui changeait les slogans qui étaient brandis par le parti Baas.

Des slogans socialisants, très radicaux même, qui font qu'on est allé jusqu'à appeler la Syrie : « Le Cuba du Moyen-Orient » dans les années 60. Donc nous avons un peu joué sur ces slogans qui existaient toujours, mais on ne s'est pas rendu compte qu'effectivement, les structures du pays changent et que même le pouvoir, par rapport à ces slogans, ne pouvait plus jouer le double jeu et était même obligé de rectifier ces slogans en donnant des recommandations à la radio, à la télévision et la presse, de mettre une sourdine au thème de la lutte des classes sous prétexte que tout le monde actuellement devait être dans un front uni pour affronter l'ennemi israélien. C'était tout à fait logique parce que ces slogans avaient été mis sur le marché à la veille de la guerre de 73; et d'ailleurs ce « front national » qu'ont pu monter les régimes syrien et égyptien a beaucoup aidé à créer le mythe de la guerre de 73.

Quand le film a été terminé, toute la direction de l'Organisme de cinéma a été écartée et un bon exécutant des nouveaux slogans est passé à la tête de cet Organisme, ce qui a entraîné automatiquement l'interdiction du film. Il y avait plusieurs attitudes par rapport au film; bien sûr la nouvelle équipe qui avait accédé au sein des organismes d'Etat considérait le film comme une traîtrise nationale. Les autres, les écartés du Parti, qui ne représentaient plus une sécurité pour les nouveaux élus du pouvoir, étaient d'accord avec le film; ils pouvaient le dire mais ils ne pouvaient pas agir.

En tous cas on a pu sauver une copie qui a été envoyée en France, et c'est ainsi qu'on a pu un peu faire connaître le film.

Cahiers. *Il y a quelque chose que je ne comprends pas très bien : s'il y a eu effectivement un changement de direction de l'Organisme de cinéma et, en même temps, un changement de politique, en quoi un film qui critiquait les réalités antérieures pouvait être choquant pour le pouvoir?*

Amiralay. Une chose se passe; c'est que cette transformation politique a eu lieu à l'intérieur du parti Baas : ce n'est pas une autre ligne politique qui a pris le pouvoir, c'est la même clique qui s'est renouvelée. Il y a eu des officiers de droite qui ont pris le pouvoir, et ça les gênait idéologiquement et surtout moralement de voir le Parti insulté, critiqué. Donc ils ne pouvaient pas passer le film. Dernièrement par exemple, après la guerre civile au Liban et le rôle prétendûment humain du régime syrien, ils ont mis à la tête du Ministère

de la culture, une ministre qui est d'une famille bourgeoise très conservatrice, sunnite (pour complaire à la rue et à la bourgeoisie damascène) mais qui est une femme qui est aussi très amie avec le PC syrien. Cette femme représente donc la neutralisation de l'opinion de la droite et de celle du PC syrien qui veut passer pour un parti d'opposition. Elle a réussi à jouer ce « double jeu » : elle a vu le film, elle a dit qu'il devait être diffusé dans tous les villages, et finalement rien ne s'est passé : elle a joué son rôle c'est-à-dire : adopter sans agir, donc étouffer. Ça c'est vraiment la mentalité hypocrite qui règne au sein du pouvoir chez nous. Elle te dit : je suis d'accord avec ce film, il est extraordinaire, je me demande pourquoi on ne le projette pas etc... Et hop, pendant deux ans tu n'en entends plus parler; c'est une façon de confisquer un film, de le censurer sans le dire franchement; c'est ça l'hypocrisie!

Cahiers. *Dans le film, on voit une projection de cinéma organisée par le Parti chez les paysans et c'est un document accablant sur la façon dont l'Etat pense l'édification des masses par le cinéma. Comment ça s'est présenté? C'est une coïncidence?*

Amiralay. Ils partent avec une voiture où il y a un projecteur, des films qui sont ramassés dans tous les centres culturels occidentaux (comment on trait les vaches en Normandie, comment on lance des missiles dans l'espace, comment Indira Gandhi est arrivée au pouvoir...) c'est-à-dire n'importe quoi. Tout simplement parce que les types qui s'occupent de ces voitures, il faut absolument qu'ils fassent des missions pour justifier ce qu'on appelle des frais de mission. Ce n'est ni organisé ni planifié. La façon dont les appareils culturels fonctionnent, c'est lamentable, il vaut mieux qu'ils soient absents que de jouer ce rôle qui consiste à susciter des complexes chez les paysans. Imagine-toi un paysan qui vit au seuil du désert dans une situation lamentable, à qui tu montres la Normandie, les vaches normandes, les mamelles énormes dont on vide des seaux de lait... Ça lui donne envie de se suicider, quand il va affronter sa réalité quotidienne après avoir vu ce film. C'est ça le côté dangereux de ces films. Plus on les écrase sur le plan des connaissances (en leur montrant des satellites, des cosmonautes, des appareils, etc...) plus on les met en dehors de leur réalité concrète. Enfin l'impérialisme culturel c'est ça aussi. En plus, ces sorties, ces projections en plein air n'affectent que les villages généreux, je veux dire que ces fonctionnaires de la culture ne vont dans un village que si les villageois les invitent à un énorme festin : on égorge pour eux un mouton ou des poules, et à ce moment-là ils y vont. C'est pour ça qu'il y a des villages qui voient plus de films, alors que d'autres n'ont jamais vu un film parce que ce sont des villages déshérités. Les gars te disent : « on ne va pas aller s'emmerder des heures pour qu'ils nous disent à la fin : merci ». Nous on a filmé ça comme on l'a vu : les paysans se rassemblent, le responsable fait une introduction publicitaire du centre culturel, (on n'a rien coupé au montage, on a repris son discours de A à Z). Il tenait un discours sur l'importance du cinéma, pour se convaincre lui-même car il sait très bien que les paysans, eux, s'en foutent complètement.

Cahiers. *Est-ce que tu as pu montrer ton film aux paysans avec qui tu as travaillé?*

Amiralay. Non, on était obsédé par cette idée parce qu'on n'était pas très sûr d'avoir compris ce milieu des paysans, il fallait donc mettre notre pratique cinématographique à l'épreuve et on a voulu projeter ce film aux paysans et enregistrer leurs réactions, et en faire une annexe dans le film. On avait voulu faire ça pour accueillir les critiques qui viendraient des gens concernés pour que, s'il y avait eu de notre part un forçage idéologique, il soit dévoilé. On comptait beaucoup là-dessus, mais on n'a pas pu faire la projection.

2. Les Poules

Cahiers. *Qu'est-ce que tu as fait entre l'interdiction de* La Vie quotidienne *et ton second film?*

Amiralay. Face aux changements politiques qui se sont cristallisés depuis la réalisation de *La Vie quotidienne* et face à une politique culturelle plus despotique que répressive, on s'est vu confrontés à une situation nouvelle dont la seule alternative était : puisque le social est tabou, la morale est tabou, la religion est tabou, tout est tabou, on doit rester en vase clos et chanter les slogans du régime... soit traiter avec cette réalité nouvelle qui n'existait pas lors de la réalisation de *La Vie quotidienne.* Il fallait jouer le jeu du régime qui disait : faites-nous quelque chose qui montre une transformation positive dans la société. Donc j'ai pris quelque chose de « positif » et j'ai dit : je veux faire un film sur l'exode rural. J'ai pris le cas de Sadad qui est un village-pilote exemplaire où il n'y a pas d'analphabétisme, où il y a plusieurs écoles, des dispensaires et où les problèmes superstructurels du sous-développement n'existent pas. Sur le plan social c'était très homogène, parce que c'est un village chrétien, qui date de 3 500 ans, et s'il n'avait pas eu une structure sociale assez solide, il y a longtemps qu'il aurait disparu. Alors j'ai dit : je vais prendre ce village qui est pilote, où il n'y a pas de problèmes et où il y a une transformation socio-économique importante : l'élevage des poules qui entraîne une migration *inverse* , de la ville vers le village.

Ce qui plaisait beaucoup au pouvoir c'était de parler de cet « exode urbain », parce que les villes étouffaient sous le poids de la concentration démographique. Donc c'était très bien pour eux, ça ajoutait de l'eau au moulin de leurs slogans. Ils ont donc accepté le projet et je suis allé dans le village en question pour m'installer pendant un mois. Dans un film je mise sur la longueur du temps de réalisation, je n'aime pas aller trop vite; il y a des risques, de manque de distance, surtout quand on ne vit pas quotidiennement cette réalité que l'on aborde. Il y a toujours quelque chose de suspendu, de caché, de complexe, d'entrelacé, comme ça, et faire une intervention d'un mois, faire le film en un mois, c'est toujours risqué, surtout dans une société fluctuante comme la nôtre. En surface rien n'est clair, sauf en cas de guerre civile où tout devient clair. Regardez le Liban par exemple, cette explosion qui a eu lieu. On voulait croire que c'était l'expression d'une lutte de classes et finalement c'était beaucoup plus complexe que ça et on ne doit surtout pas écarter l'élément confessionnel. Donc moi je ne m'aventure pas à attaquer un sujet dans un laps de temps très court, il faut l'étaler. La première fois que je suis allé au village, j'ai de nouveau affronté le problème de comment pénétrer cette nouvelle réalité. Ce n'est plus le paysan qui a peur de l'officiel c'est à la petite bourgeoisie qu'on a à faire là. Dans ce village qui a déjà une longue tradition de rapports avec le marché, donc avec le capital, donc qui avait une certaine mentalité marchande, alors là on marchande : l'information ici prenait la place et la valeur d'une marchandise : je te donne 20% de ce que je sais et tu m'apportes des pâtisseries la prochaine fois. Il y a eu vraiment des rapports de ce genre, extraordinaires. Ça c'est bien passé, bien que ça m'ait encore posé des problèmes pour maîtriser la matière que j'avais sous la main, surtout que dans ce village, à ce moment-là, trois modes de production coexistaient. Sur le plan agricole il y avait un rapport communautaire : la terre divisée à parts égales pour tout le monde parce qu'il y a eu une insurrection paysanne dans ce village en 1946. Deuxièmement un mode de production artisanal, tissages, tapis, etc... Et puis il y avait ce mode de production pré-capitaliste marchand d'élevage de poules qui est plus complexe et plus relié aux rapports de production capitalistes qui règnent dans le pays. Les trois coexistaient, il y avait un éleveur de poules qui avait un métier à tisser, et qui en même temps travaillait son bout de terre (plutôt du jardinage que de la grande culture). Donc il y avait comme un mélange de trois mentalités, de trois rapports de production. Alors là, il fallait vraiment déceler le mode de production qui a le plus influencé le personnage qui est en face de nous. C'est ça la difficulté que j'ai affrontée, c'était une société en pleine transformation. *La Vie quotidienne* c'était une approche directe de la réalité avec le moins d'intervention idéologique possible de notre part, parce qu'on voulait transposer la réalité telle quelle à l'écran. Dans *Les Poules* le document ne jouait pas en notre faveur parce que le document lui-même n'était pas défini objectivement. En tant que cinéaste qui tente une approche, je dois me dire : ce n'est pas la première couche qui est juste, c'est la deuxième et à la fin, je dis qu'il y a 60%des petits producteurs qui ont lâché la production, et que l'expérience pré-capitaliste du village est une impasse sans retour, qui, si elle continue à se développer dans ces mêmes conditions, finira par s'écrouler parce qu'en Syrie comme dans le tiers monde, l'accumulation du capital



Les Poules

n'est jamais reproduite, elle s'accumule ou dans les poches de la bureaucratie d'Etat ou elle stagne au sein du capital de service dans les villes (immobilier). C'est pour ça qu'on ne voit jamais un village, comme celui de Sadad, qui ait reproduit ce qu'il a accumulé de capital, qui ait trouvé des formes d'auto-défense capitaliste. Ils voulaient tout vendre à la capitale, ils se foutaient royalement de faire une coopérative, même capitaliste, de production. Et pourtant ce village produisait tout seul le sixième de la production d'œufs en Syrie.

Cahiers. *Qu'est-ce qui avait donné l'impulsion de cet élevage de poules au départ?*

Amiralay. Il y a beaucoup d'habitants de Sadad qui sont partis à l'étranger après la sécheresse qui a eu lieu dans le village et lorsque les deux revenus (l'agriculture et l'artisanat) sont devenus insuffisants.

Ça n'a jamais changé : depuis 3 500 ans, chaque fois qu'il y a sécheresse, il y a une énorme vague d'émigration et il y a d'autres villages qui s'implantent ailleurs en Syrie, créés par les habitants même de Sadad. Ainsi, tous les villages chrétiens en Syrie viennent de Sadad et le nom de Sadad est mentionné dans la Bible.

Cahiers. *Par rapport aux problèmes que tu avais rencontrés au niveau du village de* La Vie quotidienne, *comment ça s'est passé? Les rapports des gens que tu as filmés à la caméra? A l'équipe?*

Amiralay. Premièrement dans *La Vie quotidienne* nous avions affaire à des sujets statiques, passifs. Mais dans le village de Sadad, c'est différent. Le rapport qui existe entre l'éleveur de poules et son travail est vraiment aliénant, il ne le lâche pas quand il te parle, il a toujours quelque chose dans les mains, il travaille tout le temps. Quand on a 3 000 poules, ça veut dire des besognes, des tâches de tous les instants; c'est inhumain comme travail. On allume la lumière 16 heures par jour, parce que tant qu'il y a de la lumière dans le poulailler les poules bouffent et que si tu éteins elles s'arrêtent. Donc c'est pas le même personnage filmique que le paysan statique de *La Vie quotidienne* . Il se fout de la caméra, il se fout de toi parce qu'il n'a pas besoin de t'expliquer ses problèmes : il est en pleine effervescence.

Les interventions idéologiques dans le film se sont effectuées au niveau du choix des objectifs et des angles de prise de vue, du bruitage et de la musique. J'ai voulu absolument les plans des paysans situés dans les deux premiers volets (agriculture/artisanat), c'était des plans très calmes. Dès qu'on passe au troisième volet (les poules) j'ai changé d'objectif, au double sens du terme, et j'ai utilisé le grand angle. Sur le plan de l'image donc, j'ai anamorphosé le sujet... J'ai filmé à 5 centimètres de mes interviewés.

Cahiers. *Mais c'est vraiment étonnant qu'ils ne se soient pas aperçu que la caméra était là!*

Amiralay. Quelquefois l'objectif touchait leur nez! Au niveau du son il y avait les chansons, je me suis servi de vieilles chansons de Abdel Wahab, celles des années 30 et 40 qui sont vraiment l'expression d'alors de l'idéologie culturelle de la bourgeoisie nationale égyptienne. Ces chansons véhiculaient dans les masses une mentalité individualiste dans les rapports humains et sentimentaux. Alors j'ai pris toutes les phrases qui expriment cette mentalité comme fond sonore aux intertitres du film. La troisième chose, c'est une comparaison, assez subtile, basée sur la mentalité des poules. C'est une petite société capitaliste un poulailler! On leur donne à manger à une heure précise et toutes les poules doivent pondre à une heure précise. Quand elles se mettent à manger, c'est la plus forte qui mange en premier. L'individualisme qui existe pour pondre un œuf c'est incroyable! Quand une poule choisit un endroit pour pondre elle se l'approprie (on dit que la poule est tombée « amoureuse » de ce coin !). Il arrive qu'une centaine de poules aiment le même endroit, alors elles y vont toutes en même temps et elles s'étouffent, parce que l'une veut absolument pondre, même sur la tête de l'autre : elle a aimé l'endroit et elle veut y pondre à tout prix! (rires) Donc il y a cette ligne de comparaison entre la mentalité des poules et les nou-



Les Poules

veaux rapports de production qui se développent au sein du village et qui transforment la mentalité des éleveurs. Donc il y a ces éléments d'écriture, je les appelle des éléments idéologiques parce que les interviews, par elles-mêmes, ne suffisaient pas à dénoncer. On les a pris dans une situation très fluide, en transformation, il fallait donc utiliser d'autres éléments que le document brut pour la dénonciation. Ce qu'on a pu constater théoriquement n'avait pas son correspondant « transparent » dans la réalité. Donc l'objectif, la chanson, les intertitres et la mentalité des poules, tout ça a aidé à donner une idée à ces éleveurs, dont vous avez compris qu'ils ne m'étaient pas très sympathiques. Donc il fallait détruire leur image, pas en tant qu'êtres humains mais en tant que représentants déformés d'un choix qui n'est pas le leur. Et ça se situe non seulement au niveau du village, mais au niveau du pays tout entier.

Cahiers. *Et pour ce film-là tu n'as pas peur de la censure?*

Amiralay. Jusqu'à maintenant, non. Parce que j'ai fait ce film avec l'idée de le projeter. Je n'avais pas envie de faire un film qui serait interdit. Je crois que vous avez eu une idée assez précise de notre censure, vous croyiez que notre censure est très homogène, qu'il y a des orientations nettes et fixes... Ce n'est pas ça. Je vais donner un exemple : dans le cadre d'un séminaire, il y a un film égyptien qui s'appelle *Procès 68* de Salah Abou Seïf. Le film a été projeté deux fois à la télévision, c'est-à-dire qu'il a été vu par trois millions de téléspectateurs. Lorsqu'on a voulu le passer, lors du séminaire, pour une seule projection (300 personnes), le Ministère de la culture a dit : non, il faut qu'il passe par notre censure. Logiquement, ça devrait être le contraire : la censure la plus sévère devrait être celle de la télévision ! (rires) Mais chez nous chacun a ses propres lois de censure et il les pratique selon les rapports de force qui règnent à l'intérieur du régime et de ses appareils idéologiques. Le Ministère de la culture c'est pour les unionistes socialistes, l'information pour le parti Baas, les communications pour les communistes, etc... C'est ça les Appareils Idéologiques et non-idéologiques de l'Etat chez nous ! C'est très hétéroclite. Regardez la production cinématographique en Syrie, par exemple, c'est dû justement aux hésitations de l'Etat à mettre en marche cette machine, dont le produit pourrait très bien échapper à son contrôle. On a trente réalisateurs en Syrie, et si tous se mettent à produire et le pouvoir à censurer, il arrivera un moment où il y aura une accumulation de films interdits, ce qui va finir par embarrasser le régime d'autant plus que ce régime se prétend « libéral » ! J'ai voulu faire un film franc-tireur qui ne soit pas un pavé mais une balle qui creuse lentement son chemin J'ai voulu tester le baromètre de la censure chez nous. Car il y a des trous dans cette façade répressive. Donc il fallait voir à quel point on peut essayer de faire un film qui dissèque une réalité, qui en témoigne, qui infiltre une analyse, une dénonciation, sans jamais s'attaquer « pour le plaisir » aux structures de l'Etat, en ne parlant ni du bruit de bottes militaires, ni de religion, ni de parti mais en parlant du tissu économique qui ne peut secréter que ce genre de régime. Donc il fallait montrer le capitalisme marchand, comment ça fonctionne dans ce village, si ça va se transformer en capitalisme industriel ou non. Dans ce film et comme vous l'avez remarqué, il y a plusieurs niveaux de lecture. Il y a une première lecture, très simple : celle d'un village qui a voulu faire du capitalisme et où ça n'a pas marché. Le spectateur moyen comprendra d'autant mieux que tout le monde en ce moment (c'est incroyable c'est une véritable épidémie; même les officiers les plus hauts placés dans le régime, les ministres, etc.) a des projets d'élevage de poules ! (rires) Donc c'est pas quelque chose qui est en dehors de ce qu'ils connaissent . Et s'ils voient que l'élevage de poules ne marche pas non plus, ils vont être découragés et cela suscitera chez eux la réflexion. Il y a une deuxième lecture et une troisième encore plus approfondies possibles. On voit très bien que ce film est fait dans un contexte de répression policière, de censure, parce qu'il utilise des symboles, contourne la réalité, ne montre jamais du doigt les responsables de la situation. Quand on voit par exemple l'emblème de Mercedes, on sait très bien qu'il s'agit de l'Etat parce que tous les officiels et officiers montent dans des Mercedes. De même, le « M » de l'hôtel Méridien représente le capital de service, le tourisme, etc... Donc il y a un « contournement » de la réalité qu'on ne trouvait pas dans *La Vie quotidienne*.

Cahiers. *Est-ce que tu as tiré la leçon de* La Vie quotidienne *pour aller filmer à nouveau dans un village?*



Les Poules

Amiralay. J'ai surtout voulu répondre à ceux qui ont parlé dans la presse syrienne de *La Vie quotidienne* et qui ont dit que le film était tourné dans un village très arriéré, très reculé, et que c'était un « cas » très spécial. C'est pour ça que j'ai choisi un autre « cas » très exemplaire, un cas-pilote, sur la route nationale Damas-Alep, qui a tout pour être une « Normandie de la Syrie ». C'était une réponse et en même temps je voulais faire un film qui exprime les conditions répressives dans lesquelles ce film, qui veut communiquer un message, peut se faire, et j'ai essayé d'inscrire ça dans le film même. Je les ai inscrites, mais je les ai abrégées, camouflées, symbolisées. Par exemple, quand les poules envahissent le village, on entend des pas militaires, c'est un double sens : des gens de la télévision m'ont dit : « mais c'est des pas de militaires? » J'ai dit : « comment voulez-vous que je filme des milliers de poules qui envahissent un village? Il fallait mettre un bruitage massif pour donner l'impression qu'il y a invasion. » Ils ont accepté l'argument.

Cahiers. *Dans ces deux films tu as opté pour une démarche qui part du documentaire. Est-ce que tu comptes continuer dans cette voie-là? D'autre part, est-ce que tu trouves que cette voie-là est la plus intéressante dans l'état actuel du cinéma syrien?*

Amiralay. Tant que j'ai les moyens d'aller à la réalité je n'ai absolument pas besoin d'un intermédiaire fictionnel. C'est ma conception. Tant que j'arrive à faire du documentaire, je ne pense pas aux fictions, surtout que la réalité, chez nous, est très riche, peu exploitée, vierge disons, si bien que tu peux retrouver facilement des éléments romanesques à l'intérieur du monde documentaire. Tant que j'ai la possibilité matérielle de faire du documentaire, j'irai voir la réalité sans intermédiaires. D'ailleurs, si ce film passe, il me faudra attendre deux ou trois ans pour en faire un autre, le temps de me faire oublier par les bureaucrates, pour leur faire oublier que je les ai trompés il y a deux ou trois ans. C'est ça le rythme de la pratique d'un cinéaste dans le Tiers-Monde, quand il veut passer à travers les institutions légales de production. C'est pour ça que je travaille en ce moment sur un sujet historique qui parle du mouvement Carmathe au Xe siècle. Il s'agit pour moi d'une intervention polémique contre une campagne chauvine et réactionnaire qui envahit le monde arabe, en partant du bloc patrimonial culturel musulman comme de la seule culture valable à partir de laquelle les arabes doivent concevoir leur présent et leur avenir. En plus il y a une autre motivation qui m'a poussé à entrevoir une telle démarche, c'est la faillite, ces dernières années, depuis 1967, du programme d'une certaine gauche, qu'on appelle « progressiste ». Et qui est plus présente sur la scène politique que la gauche marxiste radicale ou orthodoxe. Les masses, depuis 77, ne veulent plus entendre parler de la gauche, d'une certaine gauche. Mais pour elles cette certaine gauche, c'est toute la gauche. Donc il fallait intervenir pour montrer aux masses que le socialisme n'est pas fatalement fastidieux et irréalisable dans cette région, d'autant plus que la propagande réactionnaire menée par l'Arabie Saoudite laisse entendre que le socialisme, le marxisme, le libéralisme même, sont des idées importées de l'Europe et qui n'ont rien à voir avec notre contexte arabe, notre patrimoine et notre culture musulmane. Donc il fallait montrer que ces formes d'expression anti-conservatrices, anti-réactionnaires, comme le collectivisme, la démocratie, le laïcisme, ça existait il y a mille ans déjà dans le patrimoine de cette région. Alors, il fallait parler de l'expérience Carmathe pour contrecarrer ces prétentions et pour donner un argument de conscientisation historique et de confiance aux masses, et surtout aux jeunes de gauche, que la région n'est pas pauvre en expressions révolutionnaires. A partir de là on a pensé faire ce film.

3. Les Carmathes

Cahiers. *Est-ce que tu peux nous parler des Carmathes?*

Amiralay. Le mouvement Carmathe est né au Xe siècle, à l'époque du califat abbasside, au moment où le centralisme despotique de l'état oriental faisait rage dans le monde musulman. C'est dans le cadre de l'idéologie religieuse et plus spécifiquement chiite que les prédicateurs ismaëlites ont pris contact avec un certain Hamdan Qormot : chef populaire parmi les paysans de la région de Basra qui a déjà connu, il y a quelques années, la fameuse révolte d'esclaves

(Al-Zunjs). C'est ce mariage entre une idéologie religieuse politisée et clandestine qu'est l'ismaélisme et le terrain social révolutionnaire et propice du sud de l'Irak qui a permis la naissance d'un des rares mouvements populaires à l'époque ayant un programme politique et social bien défini. L'expérience Carmathe a connu pendant les 180 ans de son existence trois périodes principales. La première, dans le sud de l'Irak. Elle a duré 16 ans et est considérée comme la plus radicale et la plus collectiviste. Ce radicalisme/extrêmisme ne pouvait être que la réaction logique à l'hégémonie des rapports de productions asiatiques représentés par l'Etat central du despotisme oriental. Donc, le programme social des Carmathes était d'instaurer une société collectiviste pilote en Irak et en même temps envoyer des émissaires-agitateurs dans d'autres régions pour qu'elles suivent l'exemple. Ils ont aboli les rapports de classe, ils ont concentré tous les moyens de production dans les mains d'un conseil idéologique et ont distribué récoltes et biens à parts égales à toute la population.

Les voyageurs de l'époque rapportaient que les hommes là-bas ne possédaient que leurs armes et entretenaient avec les femmes des rapports remarquablement avancés, inconnus jusqu'alors. Mais cette « société-pilote » a dû succomber suite à ses propres conflits internes et aux coups que lui a infligés la métropole abbasside qui, après avoir senti le danger qu'allait représenter cette société, a fait en sorte de l'évincer aussitôt. Donc, ces contradictions intérieures et le harcèlement militaire abbasside ont vite mis fin à cette expérience. Pendant cette expérience, les Carmathes ont envoyé des émissaires, un émissaire au Yemen, un émissaire au Bahrein, et un émissaire en Syrie, et chacun a essayé de créer une société carmathe dans ces pays-là. C'est en Syrie que le mouvement a pris la forme la plus radicale, la plus violente. Comme il ne tenait pas compte des rapports de force qui existaient, il était obligé donc, de s'allier à des tribus incontrôlables de contrebandiers etc... qui faisaient du pillage et qui ont vite vendu le mouvement carmathe aux Abbassides. Il y avait contradiction au niveau stratégique entre Hamdan, chef du mouvement carmathe en Irak et Zikrawé, en Syrie. L'un trouvait inopportun d'attaquer le fief de la contre-révolution à Baghdad et l'autre ne voyait l'avenir du mouvement qu'en renversant le calife. La fin de Zikrawé a été tragique parce qu'il a d'abord envoyé son premier fils qui a vite trouvé la mort, puis son deuxième fils qui est mort également et finalement, il a dû aller seul affronter le pouvoir et ça n'a pas marché. Le seul qui ait su bien traiter avec la réalité objective, c'est Abou Saïd Al-Djenabi qui est devenu le fondateur du mouvement carmathe au Bahrein, loin du pouvoir central. Il a travaillé pendant vingt ans dans la clandestinité parmi les masses du Bahrein jusqu'à ce qu'il ait pu se saisir du pouvoir. D'ailleurs le mouvement carmathe a fini ses jours à Bahrein, après avoir duré 183 ans. On ne peut pas dire que l'expérience carmathe ait été une avance historique qualitative du point de vue économique, politique, social et culturel, parce qu'il faut la situer dans le cadre du mode de production asiatique quasi déterminant à l'époque. Prenons la démocratie carmathe : c'était plutôt un retour à l'origine de l'état oriental, à la société tribale, où une certaine forme de démocratie régnait (Achchura). Mais les Carmathes ne pouvaient pas non plus ignorer tous les aspects modernes et positifs apportés par le développement de l'état abbasside, comme le maintien des moyens de production agricole par l'Etat, par l'irrigation. Donc ils ont adopté les formes d'organisation étatiques des abbassides en leur donnant un contenu démocratique qui est un retour à l'origine tribale. Alors les moulins, l'irrigation, le commerce, l'élevage et le pâturage ainsi que les récoltes revenaient à l'Etat qui distribuait gratuitement le pain, la viande et les maisons sans distinction.

Il y a des intellectuels marxistes arabes qui disent que le mouvement carmathe était un mouvement athée; je crois que c'est un peu prématuré de dire cela. Peut-être que dans la superstructure il y avait une élite qui était athée, mais rien dans leurs rapports avec les masses n'était athée. On ne peut pas dire qu'ils étaient des sunnites (idéologie alors officielle), ni des chiites (idéologie d'opposition) parce que selon les historiens et les voyageurs qui ont visité leur capitale, 23 ans avant leur chute, on ne voyait aucune expression religieuse, aucune pratique, ou trace liturgique : il y avait une seule mosquée qui avait été construite par un sunnite comme un lieu de repos et d'approvisionnement pour les pélerins qui passaient par leur capitale. Cette société vivait, en dehors de ce qu'elle produisait, sur la douane, les taxes que tous les pélerins payaient, et sur le pillage. Donc il y avait un élément extérieur en plus de leur autarcie économique. Et comme ils étaient menacés en permanence par les campagnes militaires répétées du califat abbasside, il leur fallait une armée forte (les mêmes intellectuels marxistes disaient aussi qu'ils avaient formé une armée populaire, mais ce n'est pas vrai). Dans les documents historiques il est dit que les combattants carmathes portaient un tatouage pour les distinguer du reste de la popoulation, ce qui indique une armée spécialisée. C'est cette armée-là qui a joué plus tard un rôle très important, en prenant le pouvoir au Bahrein et qui était (paradoxalement par rapport à aujourd'hui) la plus fidèle aux préceptes idéologiques et au programme politique et social des carmathes.

Nous n'avons pas voulu montrer une société exemplaire, un paradis « communiste » qui a eu lieu, bien que des historiens marxistes soient allés jusqu'à dire que c'était « le communisme il y a mille ans ». Ce n'est pas vrai. C'est une expérience qui a sa spécificité, avec beaucoup d'aspects très avancés et aussi beaucoup d'erreurs politiques, une grande mésestimation du principal et du secondaire, du tactique et du stratégique, ce qui fait que cet Etat a succombé pour plusieurs raisons, dont la première est le développement de ses contradictions intestines entre la ligne orthodoxe, la ligne pro-ismaélite, qui voulait absolument se rallier à l'état fatimide en Egypte (qui était l'état ismaélite de l'époque), et l'autre ligne qui était une ligne radicale ambitieuse qui voyait dans l'état ismaélite l'ennemi principal parce que c'était un état montant, jeune et fort, et que l'état abbasside était en état de décadence. Donc ces deux lignes sont entrées en conflit jusqu'à l'accession au pouvoir de la tendance militaire qui a succombé elle aussi, suite à l'hémorragie causée par quatre guerres contre l'état fatimide. Donc malgré notre sympathie pour cette ligne radicale armée, on a pris quand même nos distances historiques par rapport à elle. On montrait que cette tendance ne pouvait pas aller jusqu'au bout son programme socio-politique. Donc c'est ça le film. Ce qui est contemporain dans le film c'est le rapport entre révolution et contre-révolution actuellement : la révolution qui perd du terrain en ce moment et la contre-révolution qui monte en flèche, avec toutes ses formes : militarisme bureaucratique, pseudo-progressisme, pseudo-démocratie, etc.

C'est aussi un message adressé aux révolutionnaires arabes quant à la méthode et la compréhension révolutionnaires, à partir de l'approche intelligente et originale par les Carmathes de la réalité spécifique de leur temps et de leur région. Il y a un village carmathe au nord du Yémen du Sud, qui a existé jusqu'à aujourd'hui, où on trouve des inscriptions carmathes sur les plafonds des maisons. Nous allons commencer par là, on va montrer un village où il y a des rapports de production collectivistes, où il n'y a pas de propriété privée, où il y a continuité d'un certain patrimoine révolutionnaire.

C'est par ce biais que l'on va raconter l'histoire des Carmathes. On la raconte selon deux lignes parallèles : d'une part, le mouvement carmathe, son développement et sa chute, d'autre part, l'analyse du contexte contre-révolutionnaire, une analyse très précise des structures économiques, sociales et politiques, des états abbasside et fatimide.

A la fin on revient au même village encerclé par une machinerie de guerre, où se côtoient l'historique et le moderne, montrant comment la contre-révolution est décidée à éliminer ce qui reste d'un symbole. C'est ça le film. Il n'y a pas une histoire à raconter, il y a des personnages qui font chacun leur entrée sur la scène, qui jouent leur rôle historique, puis ils disparaissent, on les voit tous réunis dans la scène finale pour réapparaître dans d'autres situations, sous d'autres costumes. Donc, c'est ça le film : 25 scènes, 25 séquences très longues et il n'y a pas d'acteurs, juste les habitants du village dans des décors tout à fait naturels.

4. Cinéma syrien

Cahiers. *Dans quelles conditions est-il possible de faire un film aujourd'hui en Syrie? Dans quelle machine de production?*

Amiralay. Vous savez qu'en Syrie il y a deux secteurs de produc-



Les Poules

tion qui, même réunis, sont loin de pouvoir former une machine. Il y a le secteur public et le secteur privé, mais on ne peut pas vraiment parler du secteur privé. A un moment donné, avant la guerre civile au Liban, il produisait entre 8 et 10 films par an, mais aujourd'hui, il est devenu presque inexistant, pas seulement à cause de la guerre, mais de par la crise chronique de sa propre structure. De toutes façons, même lorsqu'il produisait il arrivait à peine à couvrir son capital investi. Et là, il faut faire une mise au point sur la nature même du capital du secteur privé qui n'est que l'expression même du capitalisme en Syrie, avant tout un capital de services, qui cherche à ramasser des bénéfices le plus vite possible avec le moins de risques.

Donc ce genre de capital n'est pas prêt à entreprendre un projet capitaliste de production cinématographique, encore moins à monter une machine de production, disons que c'est un capital pauvre et il n'a produit jusqu'à maintenant que du cinéma pauvre, forme et contenu, qui n'a jamais réussi à s'affirmer sur un marché submergé par les films américains, et surtout indiens et égyptiens, où le capital est plus généreux et se permet des dépenses énormes. Un capital plus ambitieux et plus intelligent. Quant au secteur public il a le monopole du cinéma en Syrie, surtout sur le plan de la distribution ou de l'importation de films. On sait que l'Etat a pris le cinéma en main en 1966, juste après la prise du pouvoir par le Baas, et au début, vu les slogans de surenchère socialistes de l'époque : « culture pour les masses, etc. », les objectifs de l'Organisme étaient des objectifs culturels à option « socialiste ». Il fallait faire un cinéma sérieux, qui parle des problèmes sociaux. Mais ce cinéma n'a pu produire ses premiers longs métrages qu'à partir de 1970 (avant, il ne faisait qu'une série de films de propagande). En 1970 un groupe de réalisateurs se sont trouvés par hasard dans l'Organisme de cinéma et ils se sont servis de ces slogans et de la nature même de l'Organisme qui avait toujours son statut culturel. Il y a eu une production sporadique variée, c'était un test des talents de ces cinéastes qui n'avaient jamais encore fait de films, un test pour savoir si on pouvait démarrer un cinéma national, mais un cinéma avec comme seul objectif de faire un cinéma social. Donc le départ était assez modeste mais sain ; on sentait très bien dès le départ la prépondérance d'une tendance documentariste, et c'est d'ailleurs comme ça que le cinéma syrien est connu : à travers ses films documentaires. En 73, à la suite des changements politiques, l'Etat a changé le statut culturel de l'Organisme pour un statut exclusivement économique. C'est-à-dire que l'Organisme devait absolument récupérer l'argent engagé sans aucune aide de l'Etat. Donc, à ce moment-là, l'Organisme a commencé à entreprendre une forme de production où le profit compte primordialement. Une production conforme à la nature capitaliste de l'Organisme. Les quelques films produits par l'Organisme de cinéma n'ont jamais eu d'exploitation réussie sur le marché, surtout que la nationalisation du cinéma en Syrie n'avait pas mis la main sur les salles de cinéma, à la différence de l'Algérie. C'est pour ça que le secteur privé qui a ses propres salles, a pu court-circuiter la loi de nationalisation, en bouclant le cercle de production-exploitation et mettre l'Organisme de cinéma en dehors de ce cercle vicieux. Quand l'Organisme de cinéma a changé d'aspect, passant du culturel à l'économique, ça a permis au régime de mettre fin à une appareil idéologique qui lui échappait, comme tout le domaine culturel d'ailleurs. Il y avait dans l'Organisme quelques cinéastes qui commençaient à représenter un malaise permanent pour les autorités. Ces cinéastes, du fait de ce changement, furent écartés et leurs films interdits. L'Organisme devenant depuis un simple organisme de propagande, comme le reste des organes culturels un point c'est tout. Un Organisme qui couvre les visites officielles du Président et les prouesses économiques de l'Etat. On ne peut pas aborder le cas de l'Organisme de cinéma indépendamment de la situation générale du régime qui a intérêt en ce moment à bloquer tout le terrain culturel

parce que c'est un terrain dont il n'a pas le contrôle. Le parti Baas, malgré tout ce qu'il a essayé pour avoir sa cinquième colonne dans le milieu culturel, de par son manque d'idéologie homogène (non fluctuante) de par sa façon débile de récupérer ou de traiter l'intelligentsia, ne faisant même pas semblant d'être démocratique (exigeant de cette intelligentsia une adhésion à sa politique culturelle, qui n'est qu'une politique de propagande) au point que l'intelligentsia, malgré son caractère petit-bourgeois, trouvait vraiment que l'alliance avec la politique culturelle de l'Etat était une forme de suicide. Bien que l'Etat n'exigeait pas de ses intellectuels fonctionnaires un autre travail que celui de toucher leurs salaires à la fin du mois.

C'est pour ça que le régime a bloqué toutes les formes d'expression, tous ses appareils culturels, sauf la télévision et la radio qui sont gérées par des non-spécialistes, par des bureaucrates, ce qu'on ne pouvait pas se permettre dans les autres secteurs. Un bureaucrate peut écrire un bulletin d'information mais ne peut pas faire un film. Ce blocage vient du fait que le régime hésite à opter ou pour le capitalisme ou pour le socialisme, quoiqu'il soit d'orientation capitaliste, au fond. Il a toujours joué sur ces deux plans, ce caractère bi-face : une expression publique socialisante (nationalisations, réforme agraire, culture pour les masses, etc.) mais dans son développement interne économique et surtout politique, il est tout à fait de droite - c'est la droite de la bourgeoisie bureaucratique d'Etat. Donc j'ai dit que l'Etat avait opté pour la stagnation de la culture, et en même temps il a laissé à l'intelligentsia une possibilité de travailler avec lui en se pliant à ses mots d'ordre et à ses canons idéologiques.

Cahiers. *On a beaucoup parlé, pendant le séminaire, de « cinéma national », sans que pour nous ce soit jamais très clair si c'était le cinéma national arabe ou le cinéma national syrien: Et est-ce que poser la question du cinéma national aujourd'hui, ce n'est pas revenir, au fond, à poser la question des rapports avec les appareils d'Etat?*

Amiralay. Je crois qu'en Syrie, faire du cinéma sans passer par l'Etat est quelque chose d'inconcevable, tant que le secteur privé ne se montrera pas plus ambitieux et plus intelligent. C'est pourquoi je crois que l'Etat représente dans le contexte actuel de la Syrie le seul cadre à travers lequel un cinéma national pourrait exister.

Je ne peux parler du film militant, parce que je ne crois pas tellement à son impact chez nous sauf si on veut se satisfaire soi-même d'avoir fait un film dans lequel on a tout craché sur pellicule... Mais on mise sur une infra-structure cinématographique qui existe maintenant et que l'Etat n'ose pas faire marcher; en même temps on mise sur une présence humaine cinématographique (ça veut dire 30 réalisateurs, 15 directeurs de la photo, des dizaines de techniciens, etc...) qui, en général, reste progressiste par rapport au cinéma car elle exige de faire un film parce qu'elle *veut faire du cinéma tout simplement!* Mais nous on sait très bien qu'en exigeant de mettre la machine de production en marche, ça permettra à tous les réalisateurs de travailler et en même temps d'avoir une accumulation de production - c'est-à-dire aussi une accumulation de films interdits - qui obligera l'Etat à y réfléchir à deux fois avant d'arrêter la machine ou de la freiner, comme il ose le faire actuellement. Maintenant il ose le faire parce qu'il se dit : « des types de gauche vont faire des films contre le régime, alors on ne veut plus faire de cinéma ». C'est ça son argument. Et c'est là l'erreur qu'on a faite, vu le tempérament des cinéastes de gauche : la première chose à laquelle on pense, c'est de chercher à renverser l'Etat dans un film, et ça ne rime pas à grand'chose. Donc je crois que cette erreur qu'on a faite au début, on va essayer de l'éviter maintenant, et pour nous camoufler idéologiquement, quand on traite avec l'Etat, on brandit actuellement le mot d'ordre : « cinéma national démocratique! » Ça veut dire : on met le régime au pied du mur face à ses propres contradictions intestines, par rapport à son infrastructure cinématographique, par rapport à ces cinéastes. Ça veut dire qu'il a trente salariés qui pourraient être utiles et qu'il ne fait pas travailler, sans parler du matériel, des laboratoires, des studios, etc. C'est à travers ce paravent très libéral, très démocratique qu'on essaye de pousser le régime à remettre la production cinématographique en marche. Et c'est là qu'il faut le coincer. On a fait un « Congrès de cinéastes syriens », on a parlé du potentiel humain et technique du cinéma syrien, tout ce potentiel qui coûte des millions et qui n'est pas utilisé. Ça a poussé le régime à accepter de faire un Conseil national du cinéma, en dehors de l'Organisme. C'est une commission dont les deux tiers des membres sont des cinéastes et c'est elle qui devrait planifier dorénavant la politique cinématographique dans le pays. Notre objectif était d'écarter l'institutionnalisme de la planification de la production cinématographique – afin que la bureaucratie ne l'emporte pas à l'intérieur du Conseil. On est parti du fait que tous les cinéastes veulent travailler et surtout que 80% des cinéastes n'ont pas fait un seul film depuis qu'ils ont fini leur études. Pour nous c'est un peu tactique, parce qu'on a senti que faire un cinéma en dehors de l'Etat, on peut le faire, mais il sera sans impact. Mais créer des contradictions à l'intérieur du corps étatique, des appareils idéologiques de l'Etat qui sont loin d'être homogènes, qui ont des contradictions aberrantes, dues à la formation même de classe de la clique dirigeante, partagée entre plusieurs tendances en son sein : une droite à caractère confessionnel (dominante), une gauche qui est la gauche du parti, pratiquement neutralisée depuis 1970. Nous avons misé sur ces contradictions pour en tirer quelques résultats. C'est pour ça qu'on a lancé au sein du séminaire de la Semaine des *Cahiers* le mot d'ordre de « démocratiser le cinéma national », de permettre à tout le monde de travailler.

Bien qu'on soit conscient (nous les cinéastes taxés de gauche) qu'au début on n'aura pas notre part de gâteau dans toute cette stratégie. On a quand même l'habitude de traiter avec ce genre d'Etat et on sait qu'il suffit d'être taxé d'appartenir à une idéologie quelconque, pour être entièrement écarté. En ce qui me concerne je sais très bien que je suis incapable de faire un film pour transmettre du simple savoir, sans intervention idéologique : je reste le produit de cette mentalité du « renversement du pouvoir à traver un film » ! Et ça, ce n'est pas très facile de s'en débarrasser. Je ne dis pas que je n'essaye pas de me réadapter à la nouvelle situation, parce que sinon, c'est fini, je ne fais plus rien. C'est pour ça que j'adhère au mot d'ordre de démocratiser la production, mais est-ce que j'aurai un rôle à jouer? Je n'en sais rien. Jusqu'à maintenant on a eu l'habitude de jouer le rôle de francs-tireurs, d'attendre les moments où il y a une fluidité, une absence d'un directeur général, une mutation, une occasion quelconque, mais on ne peut pas dire qu'il y ait une règle qui nous ait permis de travailler.

Voilà pour les perspectives de production en Syrie, et je crois qu'ailleurs ce n'est pas différent. En Egypte c'est encore pire parce que l'Etat n'y a pas les mêmes contradictions internes qu'ici : il y est plus organisé, plus homogène, le porte-parole d'une classe économique dirigeante. En Syrie ce n'est pas le cas.

Cahiers. *Autre chose : on a l'impression que dans les films syriens, comme dans beaucoup de films arabes, vu que la plupart des sujets sont tabou, la cause palestinienne devient une sorte de « sujet obligé ».*

Amiralay. Oui. D'abord parce que la question nationale ou la guerre de libération nationale a toujours été montrée aux masses arabes comme quelque chose de coupé du contexte social et politique, qu'il s'agit seulement de récupérer les territoires occupés par Israël, et donc une lutte purement nationale. C'est pour ça que pour tous les états arabes le sujet palestinien ne représente pas un véritable risque de se retourner contre eux. Et puis, parce que tous, ils la soutiennent et la financent.. La plupart des films sur la question abordaient seulement la résistance palestinienne comme une lutte armée, et jamais la structure sociale palestinienne qui ressemble dans ses traits généraux aux structures des autres sociétés arabes. Les cinéastes arabes, quand ils ne peuvent pas pénétrer leur propre réalité, et parler en termes sociaux de l'exploitation et de la répression dans leurs pays, trouvent refuge sur ce terrain qui ne pose aucun problème et qui leur permet en même temps de se soulager idéologiquement (parce que la cause palestinienne, tout le monde est d'accord là-dessus, il n'y a pas de discordes autour de la question palestinienne, tout le monde dit oui, même les régimes les plus réactionnaires dans le monde arabe; donc ce genre de films n'irritait personne et ne présentait aucun risque pour ces cinéastes). C'est pour ça que la plupart des cinéastes ont opté pour ce sujet. Je ne les critique pas, mais en même temps je crois qu'en faisant ça, ils ont abandonné un terrain aussi important que le sujet palestinien.



Les Poules

Cahiers. *Notre dernière question est peut-être la plus générale (celle sur laquelle on en est au niveau des hypothèses), c'est : comment tu vois le rôle du cinéma aujourd'hui dans le monde par rapport aux media en général ? Est-ce que tu n'as pas le sentiment que, par exemple, dans le monde arabe, il pourrait y avoir un plus grand développement de nouveaux media, comme la télévision, qui sont plus utiles pour les pouvoirs que des cinémas « nationaux », qui posent tous les problèmes qu'on a vus? Est-ce qu'il y a de l'espace pour le cinéma, par rapport aux media, dans des pays relativement neufs comme les pays arabes et surtout ceux du Golfe Persique. Et dans ces conditions qu'est-ce que c'est : être un cinéaste dans un pays arabe et tenir au cinéma?*

Amiralay. On peut partir des premiers signes qui commençaient à se dessiner quant au rôle des media, dans les sociétés arabes. Moi je ne peux parler que du cas syrien. On sait que la télévision a pénétré la société syrienne avant le cinéma c'est-à-dire en 58 (et le cinéma en 70) Ça fait il y a donc 12 ans de décalage. C'est grâce au nassérisme et au personnage de Nasser que la télévision a pénétré dans notre région. Nasser avait une grande emprise sur les masses arabes : le leader au-dessus de toutes contradictions. Un produit du monothéisme arabe, c'était Nasser qui avant la télévision avait fait des tournées énormes en Egypte et en Syrie, et moi j'ai vu le rapport qui existait entre les masses syriennes et Nasser et qui était tout à fait semblable au rapport actuel des masses avec le poste de télévision. Pour hégémoniser l'image de Nasser, donc sa dictature, il a fallu recourir à la télévision comme moyen de vulgarisation imbattable. La télévision a été implantée en Syrie et en Egypte en même temps, pendant l'union entre les deux pays (et ce n'est pas un hasard). Et moi, je m'en souviens très bien : en deux mois la Syrie a eu son infrastructure vidéo, en deux mois! C'était un record, et depuis la télévision a formé des cadres, en adoptant à la lettre la politique d'information et de propagande des pays de l'Est. Mais comme au début la télévision ne pouvait pas profiter des programmes, et des feuilletons occidentaux, c'est pour ça qu'elle n'a jamais pu se substituer à l'écran cinématographique. Il lui manquait beaucoup de choses. Son programme était : ou bien des films documentaires de l'URSS ou des discours idéologiques ennuyeux. Donc la télé n'a pas joué ce rôle de substitution au cinéma. C'est en 1970, après l'abandon du front anti-impérialiste par les nouvelles équipes dirigeantes arabes, après la venue de Sadate en Egypte, et de Assad en Syrie (remarquez le synchronisme dans les changements politiques entre la Syrie et l'Egypte!) la télévision a accueilli à bras ouverts les émissions américaines et européennes. A partir de 1970, on a commencé à voir des feuilletons policiers américains, de l'action, des drames sociaux sur les écrans de télévision. Ceci a encouragé, surtout après 1973 et avec les revenus des pétro-dollars, les pays producteurs de pétrole à entreprendre un projet de production vidéo, qui, actuellement, est en train d'envahir tout le monde arabe. Ces émissions de pétro-culture vidéo ont pu, vu le chômage énorme qui règne en Egypte, en Syrie et ailleurs parmi les scénaristes, les réalisateurs et les techniciens, ont pu absorber le plus grand nombre d'entre eux. Pour vous donner un exemple, le Théâtre National de Syrie n'a pas pu monter une seule pièce l'année dernière (la plupart des acteurs chez nous sont fonctionnaires, comme les cinéastes) parce que tous les acteurs engagés étaient à Koweit, à Doubaï, en train de tourner des feuilletons vidéo. L'année s'est passée sans une pièce de théâtre, on voit là comment la vidéo a rayé un moyen d'expression qui, il y a quelques années, était à la Une. Cette année, la Syrie a dû annuler son Festival du théâtre arabe parce qu'elle n'a pas de pièces à présenter! Donc la vidéo va affecter le cinéma sauf si les cinéastes s'embarquent dans le système vidéo. Il n'y a pas d'autre moyen. Et comme la télévision chez nous reste l'institution la plus forte, parce qu'elle consomme un budget qui dépasse celui du Ministère de la Culture, de l'Education et de la Santé réunis, elle peut se permettre des dépenses énormes, elle n'a pas de comptes à rendre à la fin de l'année. C'est un moyen de communication hautement gâté par les régimes arabes parce qu'il sert leurs intérêts d'une façon plus efficace que le cinéma. Donc il est possible que le développement du cinéma ait lieu à l'intérieur du cadre vidéo.

Cahiers. *Et toi, par exemple, tu te sens prêt à travailler avec la vidéo?*

Amiralay. Non... Je ne sais pas.

Propos recueillis par
Jean-Louis Comolli et Serge Daney
Alep, avril 1978

Faut-il préciser que la photo du bas nous fait voir un visage du « vrai » Hitler (celle du haut, c'est Bronski) ? Mis en scène, bien sûr, par lui-même. Cette mise en scène, manifestée ici essentiellement par 1) la pose pour l'objectif et 2) l'éclairage, souligne à la fois la théâtralité, la réduction à la spectacularisation, et le gommage du corps, réduit aux traces lumineuses et suspendues dans le vide des mains, d'un bouton et de la face jouant, elle, à dégager de l'ombre une expressivité grimaçante. Hitler interpelle l'objectif photographique avec une violence, une absence de scrupule que peu d'acteurs de métier oseraient. Ici porté à son comble, le cabotinage est aussitôt remise à distance, en lumière, du cabot. Réversibilité de l'*effet-V*. Donc, de corps point. Du signe. C'est dire que l'objectif n'est ici un *miroir* (pour le sujet posant) que dans la mesure où à travers ce miroir nous sommes supposés : et comment ne serions-nous pas visés (révoltés ?) par l'obscène d'un tel héroïsme posé ?

DEUX FICTIONS DE LA HAINE

PAR JEAN-LOUIS COMOLLI ET FRANÇOIS GÉRÉ [3]

2. TO BE OR NOT TO BE
Didactique de la mise en scène

Après un long détour par la promenade trompeuse d'un Hitler qui n'est que de théâtre (1), après un crochet par ce siège berlinois de la Gestapo, qui est proprement un lieu scénique, après la levée du leurre, qui attribue l'illusion à l'effet d'une représentation, les personnages et le décor central de la fiction nous sont enfin présentés : une troupe de comédiens, un théâtre. Ces personnages démasqués en comédiens et ce décor ouvert en scène nous signifient qu'il va s'agir *d'une fiction de la représentation.*

Théâtre dans le cinéma, dialectique des rôles et des acteurs, échange des corps et des costumes, jeu de la vérité et du semblant, tout cela relève d'une ancienne et permanente tradition du Spectacle : le retournement de la Représentation sur elle-même, la mise en abyme d'une scène dans et par une autre. A cette tradition illustrée dans la peinture et le théâtre, le cinéma, on le sait, fréquemment lui aussi se conforme (2), comme s'il était dans l'essence et la destination de toute représentation de ne jouer au plein de ses effets qu'en avouant ses simulacres, de ne prendre son sens qu'en se prenant pour matière, et ainsi de se nourrir d'elle-même, de se reproduire, de *se répéter.*

L'opération de mise en abyme, pourtant si codée, si classique (3), s'effectue ici de façon paradoxale. La représentation en effet ne se dévoile que dans l'acte et le temps de *sa propre interruption.* La dissipation du leurre s'accompagne mais ne s'accomplit que d'une suspension de la fiction – que cependant l'on pouvait tenir pour lancée depuis la formule du « Tout a commencé... ». En dénonçant ce que nous venons de voir comme élément d'un spectacle, en resituant le jeu sur une scène et en le redéfinissant comme produit par et destiné à une représentation, l'intervention *off* puis *in* du metteur en scène Dobosch ne substitue à l'illusion la vérité de la représentation que pour aussitôt nous en frustrer. Elle arrête le jeu, coupe le dialogue, fige les comédiens. Après la voix *off* et comme elle, la voix *in* de la mise en scène reporte à plus tard la prise fictionnelle.

A peine est-elle perturbée par la protestation indignée de Dobosch, la situation représentée (l'entrée d'Hitler dans un bureau de la Gestapo) se bloque, sa cohérence spatio-temporelle se décompose, la captation fictionnelle se dénoue. Les corps des comédiens apparaissent brutalement en lieu et place de ceux des personnages. Et avec eux c'est, si l'on peut dire, le corps de la représentation qui envahit la scène. La représentation en quelque sorte bascule sur elle-même et se représente directement, au lieu de jouer à s'effacer derrière la fiction représentée. C'est en ce sens que la rupture de la représentation vaut immédiatement pour une auto-désignation. Mais ce qui se désigne ainsi n'est pas seulement la représentation s'avouant : *c'est la représentation en*

1. Cf., pour le début de ce texte, le n° 288 des *Cahiers* (pages 5 à 15) ; et, pour *Hangmen Also Die !*, le n° 286 (pages 30 à 47).

2. Il faudrait dire : amplifie et généralise cette tradition du spectacle qui se donne en représentation, qui se *ré-institue*. On ne compte en effet plus les films où peinture, mime, cirque, théâtre, opéra, photographie, et bien entendu cinéma sont remis en scène, que cette re-présentation soit comme ici matière même de la fiction ou qu'elle se fasse au passage et presque par détour comme rappel de la capacité de toute scène à se diviser en une autre ou à s'inclure elle-même. Il est dans l'essence du Spectacle de se donner à voir lui-même, en plus de ce qu'il représente. La mise en abyme n'est que la formalisation explicite de cette réversibilité de la représentation.

tant qu'elle peut être interrompue. Ce qu'au théâtre on appelle *répétition* se distingue justement de la représentation proprement dite par la possibilité toujours ouverte qu'elle porte, et même la nécessité d'être à tout moment interrompue par ses spectateurs, voire par ses acteurs. La barrière symbolique qui clôture le champ de la représentation théâtrale est levée lors des répétitions. Le jeu n'y a encore rien de sacré et n'est prosaïquement qu'un *travail* : essais, corrections, reprises, commentaires, retours en arrière, tout le mouvement répétitif qui caractérise le travail d'écriture. Ce n'est donc pas comme spectacle mais comme travail que le théâtre vient s'inscrire dans le film.

Une réplique en trop

Si la fiction tombe, si les personnages immédiatement se dissolvent et laissent le champ aux corps des comédiens, si le décor vient s'emboîter dans la scène d'un théâtre, incluant ainsi l'espace *off* comme lieu d'où se juge et se commande la représentation, c'est une nouvelle fois, en ce toujours début du film, la place du spectateur qui vacille. Il faut en passer maintenant par ce travail de la répétition, c'est-à-dire par un moment didactique, comme s'il s'agissait que le spectateur aille jusqu'au bout de ce qu'implique pour sa place le fait d'avoir été leurré, de ne plus l'être, et de savoir qu'il l'a été. Dès le moment en effet où le metteur en scène Dobosch surgit d'un espace *off* jusque-là strictement *inimaginable* – dans la mesure où le spectateur ne peut encore supposer que le hors-champ contractuel de la représentation cinématographique : la machinerie du film (4) – et qu'à la suite de cette irruption cet espace *off* devient visible (perd, donc, son statut initial) en étant représenté comme le lieu et l'instance *d'où partent les regards* qui cadraient l'action *in*, dès ce moment c'est aussi notre regard qui se trouve à la fois visé dans le hors-champ et représenté dans le champ. En règle générale l'inclusion d'un ex-espace *off* suppose un prochain hors-champ à inclure (5), une réserve *off* susceptible du même passage *in*. Ici, la découverte du hors-champ de la scène appelle un nouvel hors-champ *qui lui est analogue*. Il y a une nécessaire analogie entre l'espace où nous voyons maintenant des spectateurs et l'espace d'où, spectateurs, nous voyons. La brèche ouverte dans la représentation par l'inclusion de son hors-champ est immédiatement suturée par cette analogie des places et des regards. A ceci près que ces spectateurs *in* qui nous représentent ont sur les spectateurs toujours *off* que nous ne pouvons qu'être, le privilège d'intervenir dans la représentation (puisqu'il s'agit d'une répétition) et que c'est même à la faveur de l'intervention du premier d'entre eux, le metteur en scène, qu'ils ont cessé pour nous d'appartenir à un inenvisageable hors-champ. La suture que nous effectuons entre leur position et la nôtre s'accompagne ainsi d'une (nouvelle) délégation de pouvoir. Et c'est au moment où nous venons de comprendre combien nous avons été leurrés, que le dispositif identifie notre place à celle d'où, hors-champ, la maîtrise d'un regard mettait en scène le jeu. Le film nous dit que c'est notre propre regard qui nous a leurrés – et c'est bien sûr ce qu'il est à un spectateur toujours difficile d'accepter.

Nous n'épouserons pourtant pas longtemps le point de vue du metteur en scène Dobosch. Ce qui le scandalise, et ce pourquoi il interrompt la répétition, cet « Heil moi-même ! » dans la bouche d'Hitler, nous a quant à nous à peine alertés : le leurre battait encore son plein et c'est même dans notre peu d'étonnement qu'il culminait. Même si nous pouvons être rétrospectivement tentés de faire nôtre la réaction de Dobosch, et nous dire qu'en effet il y avait dans cette auto-salutation quelque chose d'excessif et d'étrange, le débat qui s'ouvre alors entre les comédiens, et spécialement entre celui qui joue Hitler et le metteur en scène, à la fois nous implique, puisqu'il s'y agit de ce qui vient de nous leurrer, et nous interdit de trancher dans un sens plus que dans l'autre, nous laisse divisés. Ce débat porte sur trois points liés : la question du style de la représentation dont nous venons, leurrés, de voir un fragment : réaliste ou grotesque? La question du vraisemblable : qu'attendent les spectateurs (dont nous sommes aussi)? Et celle de la ressemblance : l'acteur Bronski ressemble-t-il vraiment à Hitler; autrement dit : avons-nous été bien ou mal leurrés?

Pour Dobosch, aucun doute : l'acteur Bronski est coupable d'avoir improvisé une réplique. Aucun « Heil moi-même ! » ne figure dans le texte de la pièce. Qui plus est, ça n'est pas drôle, et même si ça faisait rire, la pièce est sérieuse, politique et réaliste : le comique n'y a nulle part. Il convient que les comédiens s'en tiennent au texte et aux consignes de la mise en scène, qu'ils ne débordent pas la place qui leur est assignée dans la hiérarchie et la mécanique de la représentation. Enfin, dernier grief, Bronski, petit acteur à qui l'on donne enfin sa chance, n'est même pas fichu de ressembler à Hitler. Il est certain que tout dans le discours et le typage de Dobosch est fait pour donner l'image d'un maître peu séduisant. Hors de l'ombre du hors-champ, il n'y a plus de puissance masquée. Dobosch entre bien en scène avec un corps, avec un costume, et ceux-ci sont typés plus comme ceux d'un fonctionnaire de la mise en scène que d'un artiste : en effet il n'a rien d'autre à faire valoir que le respect du règlement, en l'occurrence les règles d'un

3. Classique, oui, en dépit de ses avatars modernistes à prétentions brechtiennes. Pour la raison indiquée dans la note ci-dessus, l'inclusion ou le déploiement dans un film d'un ensemble ou même d'un quelconque des *signifiants de représentation* (accessoires et décors de scène ou de plateau, appareillages théâtraux ou cinématographiques, personnages de comédiens ou de metteurs en scène, etc.), et qu'ils soient ou non pris dans l'animation d'une fiction, produit l'effet d'une *auto-désignation* (tout à la fois redoublement, répétition, retour, torsion de la représentation sur et par elle-même) qui *n'a pas nécessairement* la valeur d'une mise à distance critique et moins encore d'une rupture de l'illusion spéculaire – à moins qu'on n'accorde un tel sens à la mise en abyme chez Velasquez, Shakespeare ou Molière, ce qui reste à prouver. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la suite, à paraître, de ce texte.

4. Cf. « Le passé filmé », Cdc n° 277, page 8, légende du tableau de Thomas de Keyser.

5. Espace *in* et espace *off* ont si l'on peut dire partie liée. C'est en tant qu'il est supposé comme *espace représentable*, investissable par le regard, que l'*off* est imaginairement aplati à n'être que la contiguïté et la continuité spatio-temporelle de l'*in*. L'espace *in* fabrique métonymiquement un espace *off* à son image

jeu qui n'est pas nécessairement celui auquel les comédiens ni les spectateurs ont envie de jouer – et qui n'est assurément pas celui dont nous savons maintenant qu'il est joué par le film.

Telle que Dobosch l'incarne et la représente, la mise en scène apparaît donc avant tout comme ce qui diffère, empêche ou même interdit *la poursuite du jeu,* en tant que le jeu est ici toujours débordement, risque, écart. Elle est une force de contrôle ou de censure (6) qui s'emploie à endiguer ou réfréner les *excès de plaisir* que les comédiens se trouvent chaque fois prêts à prendre à leurs rôles ou même à leur propre façon de jouer. (Et si, après la voix *off,* l'intervention *in* de la mise en scène a pour effet immédiat de suspendre la fiction, c'est aussi que celle-ci, nous nous en apercevrons, a partie liée à la circulation vertigineuse, à l'emballement des comédiens entre leurs doubles ou leurs multiples rôles). Au nom tout à la fois d'un texte (celui d'un Auteur), d'un code (celui de la cohérence stylistique de la représentation), d'une loi (respect des places et des hiérarchies) et d'une maîtrise (l'autorité prétendue infaillible de la mise en scène), Dobosch réprimande Bronski de s'être fait plaisir en gratifiant son personnage, Hitler, d'un « Heil moi-même ! » hors de mise.

6. Non seulement la mise en scène représentée dans le film comme instance de censure sera elle-même censurée par plus fort qu'elle (le pouvoir politique, la guerre, l'occupation allemande : une censure en appelle une autre et tout maître trouve son maître), mais le metteur en scène Dobosch n'aura dans cette séquence exercé ses pleins pouvoirs que pour en être mieux déchu : il se trompe au point précis où sa maîtrise croyait s'exercer sans faute, prenant pour celle d'Hitler une photo de Bronski grimé en Hitler. (Bronski à qui il reprochait précisément sa non-ressemblance à son modèle). Dans la logique carnavalesque du petit monde lubitschien, tout un chacun peut être maître, mais toute maîtrise est, dans son principe de terreur, ridicule.

Hitler est Hitler est Hitler...

Par l'ajout qu'il fait au texte et son supplément de jeu, que transgresse l'acteur Bronski, quelle norme ou quelle règle, qui puisse scandaliser si fort Dobosch, et quant à nous, même après coup, nous choquer si peu? D'abord, la formalité même de la répétition. Une répétition, à travers les interruptions dont elle porte le principe et qui ne la troublent donc que pour la réguler, tend au simulacre parfait de cet autre simulacre que sera la représentation. C'est en tant que même potentiel de la représentation que la répétition prend son sens et dispose son travail. Le texte est ce qui assure cette continuité du même. Pour ce qu'en ce fragment l'on saisit du théâtre de Dobosch, le travail y est en effet de soumission à la lettre du texte (fût-il comme ici, on le verra, muet), s'efforçant à sa restitution la plus fidèle, c'est-à-dire, au sens strict, à sa *répétition.* Tout est déjà joué, il n'y a plus qu'à (se) répéter. Aussi cette répétition préparatoire et prémonitoire du spectacle a-t-elle, du fait de la conception du théâtre qui commande ici, de la pratique qu'elle informe, quelque relation directe avec les répétitions nécessaires à la reproduction mécanique d'un mouvement ou d'un objet. D'ailleurs le film ne manquera pas de faire jouer toute l'extension possible du concept de répétition (7). Dans ce labeur de réitération, l'acteur est requis d'approcher la répétitivité sans faiblesses de la machine. Rôdé, le personnage ne sera plus que recommencement. Et l'acteur, réduit à la répétition mécanique d'une série de gestes et de mots qui ne fait de lui que le plus complexe et le mieux réglé des automates. C'est en tout cas ce que désire le maître de la scène, et que, sciemment ou non, Bronski refuse. Voilà certes qui est à verser au compte de l'un des thèmes principaux du film (et, nous l'avons vu avec *Hangmen Also Die !,* des représentations hollywoodiennes du nazisme : cf. n° 286) : l'opposition humain/non-humain, qui se spécifie en celle de l'homme et de la machine (ou, comme ici, de l'enfant et de l'adulte), ne se limite pas au couple principal non-nazis/nazis. L'autoritarisme, le militarisme, la servilité, le machinisme ne sont pas incarnés dans le film chez les seuls nazis en bonne et due forme. Le metteur en scène Dobosch en est aussi, à sa façon, un parfait représentant.

7. Nous renvoyons là-dessus à la suite à paraître de ce texte.

L'improvisation de Bronski prend donc la valeur symbolique d'une révolte spontanée contre un ordre qui ne veut que la répétition du même. Révolte où les pulsions, le corps, l'énergie libidinale l'emportent sur le principe de discipline, d'ascèse, de mortification qui est au cœur de la répétition telle que la met en scène Dobosch. Et de ce point de vue aussi, le « Heil moi-même ! » entre en résonance avec les cascades de « Heil Hitler ! » par lesquels, on s'en souvient, les personnages dès nazis tentent désespérément d'annuler leurs excès blasphématoires de langage (8). Comme eux, il est de l'ordre du symptôme et s'accroche à un trouble essentiel du sujet. Mais par la substitution qu'il effectue du « moi-même » au nom d'Hitler, il renverse la fonction de censure des saluts rituels, tout en les poussant au bout de leur logique comme de leur signification historique. A la fois dans cet énoncé le « moi-même » vient à la place du nom d'Hitler, le représente, le retourne si l'on ose dire à l'envoyeur (la figure d'Hitler) par un effet-boomerang qui fait du signifiant « Hitler » un redoublement sans fin (9), sur le mode du « Hitler est Hitler est Hitler... ». Ceci revient à pousser jusqu'à l'absurde, jusqu'à sa vérité, la logique du « Führerprinzip » aussi bien que de tout culte de la personnalité. Seul objet d'un culte unanime, Hitler n'échappe pas à cette unanimité sauf qu'il n'a rien à saluer que lui-même : le signifiant-maître est de l'ordre du Même. Et à la fois le « moi-même » vise le sujet de l'énonciation, l'acteur Bronski sous le masque d'Hitler, le corps de l'acteur sous les stigmates hitlériens.

8. Cf. n° 288, page 14.

9. Cf. n° 288, page 15, note 20.

Des deux côtés de son ambivalence, cette réplique excédentaire ne peut être qu'intolérable à Dobosch. Sur le versant de l'énoncé et de son référent (l'Hitler véritable qui menace la Pologne), Dobosch est en proie au souci que sa pièce politique et sérieuse n'aille pas trop loin (en dépit de

cette prudence elle sera d'ailleurs censurée) : il n'est donc pas question d'y inscrire la figure d'Hitler autrement que comme un pur signe historique, une apparition référentielle qui n'a qu'à être là. L'Hitler de Dobosch, quoi qu'en pense Bronski, n'est pas un personnage dans une pièce mais dans l'Histoire. Il n'est même pas un personnage du tout puisque réduit, on l'a dit, à un signe que se renvoient en permanence les nazis. La preuve en est que dans cette pièce il n'a même pas de texte. Qu'avez-vous à dire quand vous entrez? demande Dobosch à Bronski. – Rien. – Alors ne dites rien !

(Superbe malignité lubitschienne, quand plus tard l'acteur Bronski se verra par le cours de la fiction confirmé dans son rôle d'Hitler, que le metteur en scène Dobosch ne sera plus là pour le brimer ou lui imposer le respect d'un texte, qu'il n'y aura même plus de texte préétabli et qu'il sera contraint, alors, d'improviser dans l'urgence du jeu, le Hitler de Bronski restera toujours *muet*, se conformant après coup à la loi qu'il a d'abord transgressée, n'opérant que par sa seule apparition terrorisante (10). Sauf à la toute fin du film où, la machination ayant réussi, Bronski ne se retient plus de jouir d'avoir si bien tenu son rôle. En plein ciel, dans l'avion allemand qui va être détourné vers l'Angleterre, il dit aux aviateurs nazis, leur montrant la porte ouverte de l'appareil, le seul mot de « Sautez ! » (« Jump »). Les nazis obéissent comme toujours aveuglément, ils sautent. Alors Bronski trépigne de joie comme un enfant. Nous rions avec lui. C'est l'heure de son apothéose : l'acteur a si bien joué le modèle qu'il est obéi comme lui, jusqu'au sacrifice. Mais chez Lubitsch il n'y a pas de triomphe sans contrepartie : l'acteur a si bien joué que pour cet instant en effet *il est devenu Hitler*. Nous rions de la vérité du fanatisme démontrée par une victime du fanatisme. Décidément il ne fallait pas que Bronski fasse parler son Hitler : comme la première, mais pour une raison exactement inverse, sa dernière réplique est un *mot de trop* (11). Le « Heil moi-même ! » indiquait la prise de l'acteur sur le personnage, le « Sautez ! » signale au contraire la victoire de la logique hitlérienne non seulement sur ceux qui obéissent, mais sur celui à travers qui l'ordre passe sans résistance.)

*Des cabots maîtres de l'*effet-V

Que Bronski fasse dire « Heil moi-même ! » à Hitler n'est pas scandaleux pour le seul motif du respect, diplomatique mais aussi politique, que Dobosch entretient, même dans une pièce anti-nazie, à l'endroit de l'image d'Hitler. Le « Heil moi-même ! » est scandaleux en tant qu'il suppose à cette image un sujet, voire un corps. En marquant la rétroaction du culte sur le signe, il affecte celui-ci d'un « je », l'empêtre d'un personnage, le déporte vers une psychologie. Pire, il incarne cette image dans le corps d'un acteur. C'est bien là que le point de vue de Dobosch est inconciliable avec celui de Bronski. Il faut à Dobosch que la réalité de l'acteur supportant l'image d'Hitler s'efface derrière l'évidence de celle-ci : de l'énoncé sans énonciation. Il importe en revanche à Bronski, saisissant la chance de sa carrière, d'imprimer sa marque, de faire *sa création* du personnage d'Hitler. L'évidence de l'image hitlérienne est pour lui acquise d'emblée par une ressemblance aidée par le grimage : elle n'est qu'un point de départ, et, une fois posées les petites moustaches, tout le travail reste à faire, l'enveloppe vide du personnage est toute à remplir par la personnalité de l'acteur.

C'est bien évidemment cette performance potentielle que vient fêter le « Heil moi-même ! ». Bronski s'y congratule d'avoir décroché un rôle si prestigieux, dans lequel, croit-il, il pourra enfin faire montre de son talent (12). Ce débordement du texte de l'acteur sur le blanc du texte de l'auteur est aussi dépassement du corps de l'acteur sous le masque. L'acteur Bronski ne laisse pas l'image d'Hitler qu'il figure entrer en scène en captant tous les regards. Il en veut sa part, en dépit du masque. C'est le sens de l'effet de mise à distance que provoque le « Heil moi-même » : l'acteur se sépare du personnage et s'adjuge aussitôt le bénéfice de cette disjonction. Bronski tire la couverture à lui : les cabots sont passés maîtres dans le maniement et la parodie de *l'effet-V*, bien avant que Brecht n'en fasse la théorie. Mais ce n'est pas dans ce cabotinage de l'acteur Bronski n'importe quel personnage qui est mis à distance. Bronski s'affirme aux dépens de l'image d'Hitler. Il y a là quelque chose d'une revanche du petit sur le puissant qui est un indice supplémentaire (13) de la nature *carnavalesque* du film. Que le petit figurant Bronski, jusque-là cantonné à porter une hallebarde dans « Hamlet », soit tout prêt à faire rire de son premier grand personnage dans une pièce qui n'est pas comique, cela prend à tout le moins le sens d'une distance critique. On voit que chez Lubitsch le corps a rapport au pouvoir et qu'il est politique. Lubitsch n'est pas Dobosch. La mise en abyme ne va pas jusque-là.

Avant que ne sorte le « Heil moi-même ! », nous n'aurons vu, à l'instar des spectateurs représentés dans le film, que la figure d'Hitler. Qu'elle doive être portée par le corps d'un acteur, certes, nous le savons bien, de ce savoir automatique lié à notre participation au spectacle institutionnel. Mais cela ne nous importe guère. Tant pis pour l'acteur : il nous suffit, comme à Dobosch, que soit assurée la ressemblance de la figure au modèle. Et elle l'est en effet par la marque infaillible

10. Il est acquis pour nous qu'Hitler et Bronski font deux. Et Bronski la plupart du temps, dans la suite du film, agit comme Bronski. Par exemple quand, lors de la fuite finale, il court chercher Maria Tura dans son appartement, il s'agit sans aucun doute du figurant Bronski qui accomplit une part de sa mission. Sauf qu'il porte toujours l'uniforme et la moustache d'Hitler : le colonel Ehrardt, pourrait-on dire, ne s'y trompe pas, qui voit Hitler en face de lui, alors que nous voyons comment Bronski a tellement perdu de vue son personnage, qu'il le représente *sans y penser*, lui-même saisi de terreur à cette rencontre du chef de la Gestapo. Une peur contre une autre : celle du nazi est plus forte, parce que Bronski, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, *est* Hitler. L'effet d'aveuglement attaché à l'image de celui-ci joue à plein : les deux sujets du face à face sont également sous son coup.

11. Le jeu de la répétition chez Lubitsch ouvre sur une logique de la supplémentarité. Les mêmes causes ne produisent pas les mêmes effets : elles ajoutent l'un à l'autre des *excès*.

12. Mais c'est évidemment *à son insu* que ce talent aura son plein effet : soit que Bronski parvienne au comble de sa création sans s'en douter (cf. note 10), soit qu'il en jouisse comme d'une réussite de comédien à l'instant même de sa vampirisation totale par l'image d'Hitler (scène de l'avion).

13. Carnavalesque qui se marque d'abord dans le carnaval des déguisements tout au long du film. A la seule exception de Maria Tura (on verra pourquoi), tous les personnages du film en jouent d'autres ou *sont joués* par d'autres : non seulement les comédiens se déguisent en nazis, mais ils jouent les rôles des *mêmes nazis* que nous voyons dans le film. Si bien que ceux-ci ne sont « eux-mêmes » que déjà pris dans le simulacre. Les maîtres sont des masques.

14. Ceci renvoie à la question du corps de l'acteur dans la représentation d'une figure historique (cf. « Un corps en trop », CdC n° 278, pages 8, 11 et 12, notamment). Mais jouer Hitler n'est pas jouer Louis XVI. Ce serait même le contraire : il n'y a pas ici de corps possible, ni celui du référent ni celui de l'acteur.

15. Il s'agit, rappelons-le, d'empêcher l'espion nazi Siletzky de livrer à la Gestapo varsovienne une liste de résistants ou de parents des aviateurs polonais ralliés à l'Angleterre. L'intrigue se complique du fait de l'assassinat de Siletzky par la troupe des comédiens. Il faut d'abord annuler son absence, puis son cadavre. La machination se décompose en une suite de manœuvre doubles, positives et négatives, à la fois succès et échecs, utiles et inutiles, dont l'incessant décalage – entre elles et par rapport à leurs buts – est la matrice du système de rebondissements, de renversements, qui amplifie à l'échelle de la narration tout entière l'oscillation des places et des rôles dans la fiction.

16. C'est par exemple un *coup de force* de la mise en scène que de faire pren-





Le plan rapproché de H. se trouve (inévitablement ?) croiser celui de *To Be or not to Be* où Bronski, ébahi, studieux et peut-être suspicieux, écoute le plaidoyer de son complice Grünberg, personnage le plus triste du film, en faveur du rire. (L'autre est Doboschi).

En haut : Dobosch, supérieur, explique à Bronski qu'il est loin de valoir l'image d'Hitler (en fait, la sienne propre). Le costume de Dobosch, col cassé, cravate rayée, pochette, nous signale *une classe. En bas :* Les représentants du Gouvernement annoncent la censure de la pièce : c'est de la salle (*pars pro toto* de la Cité) que surgit l'empêchement du jeu.

de la petite moustache. Quand en revanche Dobosch réagit au « Heil moi-même ! », accomplissant et la levée du leurre et l'interruption de la représentation, ce n'est plus un Hitler qu'il interpelle, mais l'acteur qui le joue. Avec la scène entière incluant son hors-champ, le corps de Bronski nous devient subitement visible. Et la visibilité du comédien annule celle du masque. Il n'y a plus aucun Hitler sur scène, mais un acteur qui s'évertue à le mimer. L'effet de réalité dû à la conjonction de la rupture de la représentation et de l'apparition du corps de Bronski (14) met fin à la cohérence entre l'image et le nom d'Hitler. Cette représentation-là d'Hitler ne nous leurrera plus, elle a perdu pour nous toute crédibilité, le signe s'est dissocié. Désormais et jusqu'à la fin du film, nous ne reconnaîtrons plus que Bronski, Hitler ne nous apparaissant que comme effet du jeu, de la mise en scène de l'acteur. Le dispositif du film ne manque pas de tabler sur cette complicité de fait qui s'instaure entre notre regard et le corps de Bronski. Sera par exemple bannie toute autre représentation d'Hitler que celle qui suppose l'intervention savante ou spontanée de Bronski : quand dans la scène de l'aller-retour d'Hitler au théâtre, où la machination culmine (15), Bronski doit figurer Hitler aux yeux de sa garde personnelle (16), l'Hitler supposé véritable ne nous est montré que de dos, ou reste cantonné dans l'invisibilité propice du hors-champ. Il n'y aura plus d'Hitler que par Bronski interposé. Ce peut être compris comme une victoire de l'acteur. C'est aussi une certaine vérité de l'image hitlérienne qui se dit par là.

Il est difficile de représenter Hitler comme on ferait de tout autre personnage historique. Un effet d'aveuglement y intervient, qu'il faut prendre en compte, et qu'on ne constate pas dans le cas des autres célébrités. On ne sait guère comment Jules César ou Napoléon, voire Bismarck, se mettaient en scène. Les récits ou les peintures, les photographies même sont à cet égard de peu d'utilité : non seulement ces représentations sont par essence fragmentaires (ne leur manquerait-il qu'une chose, ce serait la parole : pas rien), mais elles interviennent, au sens politique du mot, toujours dans l'après-coup, dans le trop tard de la commémoration. Hitler, par une coïncidence qui n'est pas innocente, se trouve être le premier homme politique à avoir pu et su tirer de l'image et du son tout ce supplément de puissance que portaient en eux le développement technique du cinéma parlant (l'ascension de l'un et le succès de l'autre sont exactement contemporains), la diffusion massive des actualités et la pénétration universelle de la radiophonie (dont il récupère au compte de sa marque, de son aura, même les déformations que les micros font subir à sa voix). Hitler est en ce sens le précurseur et le prototype des leaders politiques d'aujourd'hui, quel que soit leur bord, dans la mesure où ils ne peuvent être tels que par la grâce des *media* (17) – dont il est lui, historiquement, le premier maître. C'est bien là toute la raison de la fascination qu'il exerça, le sens de l'attraction qu'il produit encore.

Une star est n'importe qui

Dès que, par calcul ou par la force des choses, il s'est plié à sa représentation de masse, à sa démultiplication en un nombre incalculable d'exemplaires, le véritable Hitler, sujet, corps, et tout l'attirail d'une supposée *personne* hitlérienne, est aboli par ses images. Le pouvoir, au delà de toute *ratio*, d'Hitler, tient aussi à ce que très vite à la place d'un homme donné il n'y a plus eu qu'une circulation générale de *signifiants hitlériens*. Le corps propre disparaît derrière un petit nombre de signes, toujours identiques à eux-mêmes, qui paraissent n'être là que pour être reconnus, moustache et mèche; la parole s'efface devant la vocalité et celle-ci se réduit à une série minime d'accentuations phoniques (18); les discours deviennent le ressassement de quelques énoncés; le sens passe à travers l'intonation, qui est mise en scène. Bref, la figure d'Hitler se compose comme la somme exacte des effets que les *media* peuvent amplifier. Il a sans doute été remarqué qu'Hitler était un grand publicitaire : ajoutons qu'il aura été le premier acteur à calibrer son typage et son jeu aux normes de transmission des messages publicitaires.

La plupart de ces effets sont des effets de corps. Mais d'un corps si l'on peut dire *abstrait*, qui n'a plus rien de commun avec le corps réel d'Hitler, un corps devenu collection de signes, et dès lors appropriable par tout un chacun, soumis à la consommation dévote. A la limite, Hitler n'a pas d'existence corporelle mais une existence emblématique. L'aveuglement qui s'attache à sa visibilité est le fait à la fois de cette absence de corps et de cette condensation des signes.

Il est curieux que ces deux caractères puissent aussi définir le résultat d'un travail de *typage* (19) : l'être singulier, le corps individuel s'y effacent en effet derrière la condensation des signes représentatifs d'un groupe social. L'acteur ou le figurant y perdent toute marque différentielle et n'y sont plus qu'une représentation emblématique du groupe. Par une sorte d'échange symbolique (ou de cannibalisme visuel), leur réalité propre est abolie au profit d'une capacité à assurer l'identification et la reconnaissance de ceux qu'ils sont censés représenter. C'est en un tel sens que le *type* est normatif : rassemblant sur son visage et son corps les traits statistiquement les plus fréquents de la collectivité dont il doit être le porte-image, il en passe pour le modèle reconnu, auquel il convient à la fois de s'identifier et de ressembler. Le type est une norme.

dre l'Hitler-Bronski pour l'Hitler véritable par ceux qu'on nous présente comme les S.S. de la *garde personnelle* du Führer, et qu'on a en effet vus encadrer de près un supposé véritable Hitler qui nous reste nécessairement invisible de face (il ne peut pas y avoir *deux* Hitler, un vrai et un faux, parce que tous les Hitler sont « vrais », et donc ne font qu'un). Pour croire à la réalité de cette méconnaissance ou, une fois encore, de cet aveuglement chez ceux qui par proximité connaissent le Führer, il nous faut croire *quand même* que Bronski est Hitler, bien que nous sachions parfaitement le contraire. La méprise de l'entourage du Führer n'est vraisemblable que si nous supposons que Hitler est un masque sans corps *et* que le corps de Bronski, que nous savons être tel, n'existe pas. Il s'agit pour nous de dénier ce qui nous est effectivement visible, au profit d'une visibilité abstraite de l'image d'Hitler. D'accepter ainsi de nous aveugler nous-mêmes, assez pour *projeter* cet aveuglement du côté des nazis.

17. Il convient ici de faire référence au texte essentiel de Walter Benjamin : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (« Poésie et révolution », Lettres Nouvelles-Denoël). Benjamin note (au début des années 30 !) : « *La crise actuelle des démocraties bourgeoises implique une crise des conditions qui déterminent la présentation même des gouvernants. Les démocraties présentent les gouvernants de façon directe, en chair et en os, devant les députés. Le Parlement est leur public. Avec le progrès des appareils, qui permet de faire entendre à un nombre indéfini d'auditeurs le discours de l'orateur au moment même où il parle, et de diffuser peu après son image devant un nombre indéfini de spectateurs, l'essentiel devient la présentation de l'homme politique devant l'appareil même. Cette nouvelle technique vide les parlements comme elle vide les théâtres. Radio et cinéma ne modifient pas seulement la fonction de l'acteur professionnel, mais de la même façon celle de quiconque, comme c'est le cas du gouvernant, se présente lui-même devant le micro et la caméra. Compte tenu de la différence des buts poursuivis, l'interprète de film et l'homme d'Etat subissent à cet égard des transformations parallèles. Elles aboutissent, dans certaines conditions sociales déterminées, à les rapprocher du public. D'où une nouvelle sélection, une sélection devant l'appareil ; ceux qui en sortent vainqueurs sont la vedette et le dictateur.* » (Page 192).

18. On se souvient, dans *La Vie est à nous*, du *doublage* justement blasphématoire de la voix d'Hitler par les aboiements d'un chien. Rage contre rage... Et d'une certaine façon, conjuration aussi de l'image par le son : il faut détruire ou travestir grotesquement les signifiants hitlériens pour dire *leur sens*. Ni Chaplin bien sûr, ni Renoir, ni Lubitsch n'auront *pris de gants* avec cette figure-là. Au diable les finesses de style : il y va du *jusqu'au bout* et du règlement de comptes

19. Cf. « Un corps en trop ».

Or Hitler, qui n'a en guise de corps quasiment qu'une mèche et une moustache, ne ressemble à personne – sinon, comme Bazin l'avait bien vu (20), au seul Charlot. Cette singularité extrême ne l'empêche pourtant pas d'être reconnu par les masses allemandes comme le premier de leurs représentants. Pour massive qu'elle soit, cette identification-là ne fonctionne pas à partir de l'identité ni de la normalité, elle échappe à toute *doxa* des images du corps. Comment s'expliquer autrement qu'Hitler soit presque unanimement reconnu par ses concitoyens comme Führer du Reich et principe de la nation allemande, au moment même où l'imagerie nazie se peuple d'Aryens athlétiques et blonds? C'est précisément afin de pouvoir valoir pour tous qu'Hitler ne doit ressembler à personne. Politiquement mais aussi visuellement, dans le toujours double sens du système de la représentation, le chef suprême ne peut avoir aucun équivalent. Tout son art consommé de metteur en scène de lui-même est de cultiver cette originalité de son image, garante de sa polyvalence. C'est à la condition que rien en lui ne soit référable à un socius délimité qu'il peut représenter le principe synthétique d'une société (imaginairement) sans contradictions ni classes. L'extrême différenciation rejoint l'indétermination. Si dans le typage c'est l'approche du plus petit dénominateur physique commun à un groupe qui assure, voire qui force, l'identification, il faut convenir qu'avec Hitler, qui est tout sauf un *type*, la même identification fonctionne sur des bases exactement inverses : la reconnaissance s'effectue à partir de l'aspiration des représentés à s'identifier à tout autre chose que leur *image moyenne*. Hitler est une *star*. A quoi sans doute il doit, dans l'*enfer* lubitschien, d'être représenté par le premier petit figurant venu.

Le débat entre Dobosch et Bronski porte exactement sur cette question : comment représenter cette *star*, réduite à quelques signifiants emblématiques et à sa fonction de captation des regards (21) et des imaginaires? Pour Dobosch, c'est bien parce qu'Hitler ne saurait avoir de corps propre que celui de Bronski est excédentaire. Et c'est pour la même raison que Bronski estime avoir champ libre pour lui attribuer son propre corps. Parce qu'ils dénient l'un et l'autre toute corporéité à Hitler, leur divergence quant à la place du corps de l'acteur dans la représentation historique (22) prend immédiatement pour nous, témoins de la querelle, le sens d'une opposition politique : une représentation du nazisme doit-elle reconduire, avec l'absence de corps qui est l'essence de la visibilité aveuglante d'Hitler, l'efficace de l'image hitlérienne, son pouvoir spectaculaire (23), autrement dit ce par quoi déjà dans le film nous avons été leurrés, ou bien faut-il faire déchoir cette image symbolique à la mesure toujours contradictoire et un peu dérisoire de la visibilité d'un corps donné? En abolissant son corps de la même absence que celle qui frappe de nullité le corps hitlérien dans son image, l'acteur doit-il se soumettre au leurre et le reproduire par la transparence trompeuse de la représentation, ou bien doit-il, en confrontant et réduisant l'image d'Hitler à l'épreuve de réalité d'un corps autre (de n'importe quel corps), la désigner et la faire jouer comme un simulacre, c'est-à-dire la désacraliser? Tout le film démontre que selon Lubitsch une représentation réaliste du nazisme ne peut être que grotesque. (A suivre)

J.-L. C. et F. G.

20 Bazin : « *Hinkel, à la limite, pourrait exister sans Hitler puisqu'il est né de Charlot, mais Hitler, lui, ne peut plus faire que Hinkel n'existe sur tous les écrans du monde. C'est lui qui devient l'être accidentel, contingent, aliéné pour tout dire d'une existence dont l'autre s'est nourri sans pourtant la lui devoir et qu'il anéantit en l'absorbant. Ce cambriolage ontologique repose en dernière analyse sur l'effraction de la moustache. Considérez que* Le Dictateur *eut été impossible si Hitler avait été glabre ou s'il s'était taillé la moustache à la Clark Gable. Tout l'art de Chaplin n'y eut rien fait, puisque Chaplin sans sa moustache n'est plus Charlot, et qu'il fallait que Hinkel ne procédât pas moins de Charlot que d'Hitler, qu'il fût à la fois l'un et l'autre pour n'être rien, que c'est l'exacte interférence des deux mythes qui les anéantit* » (« Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache », *in* « Qu'est-ce que le cinéma ? », tome I).

21 Rappelons que dans cette représentation d'Hitler par Bronski, la mise en scène de Lubitsch prend soin d'éviter tout regard venant d'Hitler. C'est parce qu'il doit n'être que vu qu'Hitler ne voit pas : apparition, pur spectacle. (Voir la note la note 5 du n° 288, pp. 6 et 7).

22 Cf note 14

23. La *star*, brillance, est une surface de captation des regards. Son corps ne peut être que l'effet visible de sa mise en scène. De l'image. Unique, elle est pourtant un miroir tourné vers tous. Quelque chose de cela explique *aussi* la fascination du spectacle hitlérien

LETTRE A PROPOS DU DÉCADRAGE

Nous publions ici une lettre de notre ami Jean Kalman qui fait écho à l'article de Pascal Bonitzer, « Décadrages ». Cette lettre ouvre une série de questions avec lesquelles on est loin d'avoir fini.

Il s'agissait au départ de marquer ce qui me semblait être des ambigüités du texte de Pascal Bonitzer sur le décadrage (N° 284), d'essayer une articulation plus explicite entre la perspective et le décadrage.

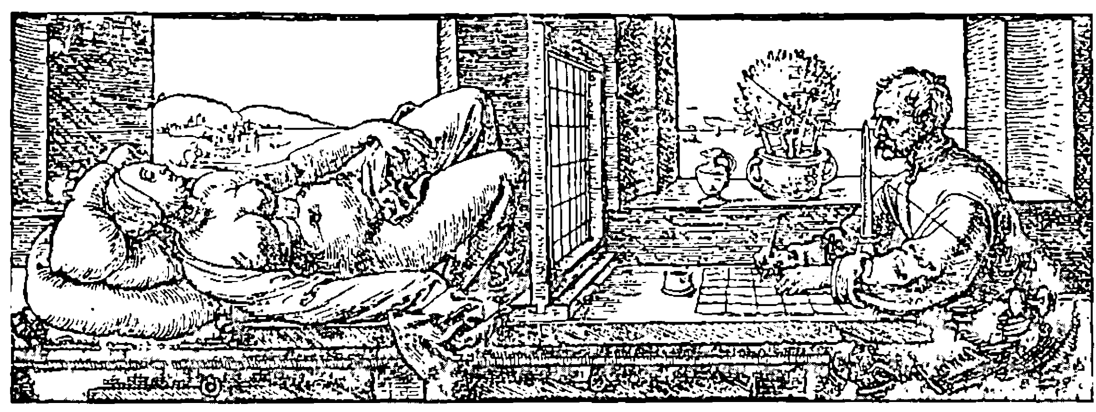
Si le texte de Bonitzer me sert de référence continuelle, je ne cherche pas en fait à le discuter globalement, puisqu'au contraire, d'une part cette réflexion est partie d'un point annexe de l'article : l'illustration; deux des quatre photos extraites de films pour illustrer l'article étaient de toute évidence recadrées, ce qui m'a paru étrange. D'autre part, ma réflexion sur la perspective et le décadrage s'en est continuellement nourrie.

Pourtant, dans cette présentation des photos, m'a semblé venir à jour un impensé qui concernait le fond de l'article, l'articulation du travail de la perspective à la Renaissance et sa reprise dans la peinture contemporaine et ce que ce travail pouvait avoir d'éclairant sur le décadrage au cinéma : le sens du décadrage au cinéma me paraissait ne pouvoir être le même que dans la peinture. En ce dernier point, il ne s'agit de ma part que d'un questionnement, que j'espère fécond, à partir de ma méconnaissance.

La recherche d'une « perspective artificelle » rendant compte d'une façon entièrement cohérente de la « perspective naturelle » est, tout le monde le sait, le grand travail théorique et pratique des arts plastiques de la Renaissance. Cette approche par la perspective ne nous permet pas vraiment d'appréhender les œuvres comme objets de notre jouissance, mais il me semble impossible de nier qu'elle soit centrale par rapport au processus de leur production, de leur compréhension et de leur appréciation à leur époque. J'utilise le terme d'*arts plastiques* pour dire que ce souci de perspective concerne aussi bien l'architecture, la sculpture, le théâtre, que la peinture. La théorisation de la perspective se fait alors sur le thème de la vérité de la représentation et de l'imitation de la nature d'une part, sur une représentation mesurable des objets dans l'espace du tableau, d'autre part. Le souci qui s'y manifeste de la place du sujet et de la maîtrise qu'il exerce sur la nature est présent dans les œuvres théoriques et ce, aussi bien chez Giordano Bruno que chez Descartes. Ce qui apparaît aussi c'est un recentrement du sujet sur lui-même avec ce que cela peut supposer de transparence du sujet et du monde.

A ce compte, la « centrifugation » dont parle Pascal Bonitzer à propos du travail de la perspective dans le *St Jérôme* de Dürer et *Les Ménines* de Velasquez ne me paraît pas évidente, à moins d'affirmer par là que le regard est expulsé de tableau. Que ce soit dans le *St Jérôme*, où la perspective décentrée me fait participer plus intimement à la scène de la gravure, ou dans *Les Ménines*, centré sur un miroir, abyme où vient se montrer (pour bientôt disparaître?) le couple royal, je suis toujours happé vers le centre du tableau afin de plus sûrement en ressentir la fascination dramatique. La construction d'un espace oblique comme dans la gravure de Dürer accroit encore « l'effet d'intimité que produit cette représentation » (Panofsky p. 172). Le même effet est recherché bien plus tard dans la composition de certains décors de théâtre : la « scena per angolo » caractéristique de la scénographie italienne de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe. Pour le spectateur français de l'époque, cette organisation du décor, en vue oblique, paraît remarquable d'efficacité par la production d'une illusion par l'accentuation de l'effet de perspective, d'où une *« impression saisissante de réalité »* (Lettres du Président des Brosses, 1738-39, citées par G. Bergman dans « Lighting in theatre », Stockholm-New Jersey, 1977, p. 112).

Ce spectateur assistant à l'événement, et dans *Les Ménines*, troublant l'intimité du travail de l'atelier est bien celui que l'on retrouve au centre du tableau dans une tension dramatique où se manifeste clairement l'ambigüité qu'il peut y avoir à représenter le rapport au pouvoir. La question du sujet et de sa place, que pose la perspective, atteint dans *Les Ménines* une complexité dont le drame vient se nouer et se tendre dans le jeu de miroir. Le centre de la perspective est, peut-être toujours, le lieu du point de vue le plus puissant, place souveraine entre toutes, mais ici, renvoyée au fond du miroir et affirmée de façon redondante par la



La Femme couchée, gravure d'A. Dürer (in la 3e édition de «Instruction pour mesurer», 1538)

présence du couple royal. Viennent alors alterner devant le tableau, dans une ronde où l'histoire se retrouve, le peintre, le roi, le spectateur, face au miroir qui m'assure de moi-même.

Ce qui est dévoilé ainsi, dans *Les Ménines*, non seulement dans l'allégorie, mais par la tension même de la composition des regards, des personnages, c'est le travail de la perspective et son enjeu, le site du sujet qui est bien celui d'où s'exerce la puissance.

Dans cette question, l'inquiétude de la distance la plus efficace au « modèle » ne peut qu'être continuellement agitée. Des règles ont été établies pour obtenir un résultat harmonieux et elles ressemblent à celles acceptées dans le cinéma pour le choix des focales. Mais autre chose parle dans cette problématique de la distance. Que ce soit la distance courte qui cherche à englober le spectateur dans l'espace du tableau ou la distance longue qui en marque le détachement contemplatif, le peintre, et à plus forte raison le spectateur, sont expulsés du tableau par la perspective qui insiste bien sur ce que le regard ne peut exercer qu'à une certaine distance. La recherche première devient celle d'une maîtrise du champ du regard par où se confirme la coupure du monde, d'où naît le sujet de la science qui *« manipule les choses et renonce à les habiter »* (M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit)*.

Le mouvement de toute la peinture depuis le milieu du XIXe siècle s'est inscrit dans une remise en question incessante de la distance instituée par la coupure de la Renaissance. La profession de foi de Paul Klee, introductive au *Credo du créateur* : *« L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible »* (in « Théorie de l'art moderne », éditions Gonthier, 1964, p. 34) se trouve au centre de la réflexion sur leur art de plusieurs générations de peintres. L'artiste y prétend à la puissance du démiurge créateur au même titre que la nature ou Dieu, sauf à répondre à « visible à partir d'où? A qui? » Est-ce à partir d'une intériorité, d'une essentialité opposées à l'apparence visible, à un pur regard qui doit se fondre dans le tableau pour y disparaître? Klee remarque un peu plus loin, à la suite de Feuerbach, *« qu'un siège est nécessaire pour comprendre un tableau. Pourquoi un siège? Pour que la lassitude des jambes ne trouble pas l'esprit »* (op. cité, p. 36). Le temps a certes son importance, mais surtout l'oubli du corps; la fatigue pourrait me rappeler à moi-même et me rappeler à la surface du tableau. Le tableau est donc dans un nouveau rapport à la nature, puisqu'à la surface du tableau doit venir une profondeur qui n'est plus celle mesurable grâce à la perspective soumise au sujet unique du regard mais celle de la subjectivité elle-même conçue comme matrice de l'univers. Il n'en reste pas moins qu'à dénier la perspective, le tableau s'offre à moi comme profondeur où mon espace visuel est censé s'investir, mais aussi cherche à m'investir moi-même. Le peintre retrouve dans l'exigence de son travail qu'il est non seulement un regard sur le monde mais que le monde, la nature, le regardent. Un tableau de Kandinsky n'a de sens que si je ne le vois plus, c'est-à-dire que si la distance qu'il faut pour maintenir le regard s'abolit et que j'en accepte la présence envahissante qui me regarde tout autant que je la regarde.

Le maintien de la perspective, alors, a le sens d'une réaffirmation de la distance que le jeu de l'apparence est là pour rappeler et que la perspective met en scène à travers la grandeur et la forme apparentes des objets dont l'artiste assurerait la maîtrise.

Pourquoi alors, Pascal Bonitzer parle-t-il de *« l'espace sans maître de la représentation moderne »* à propos, par exemple, de *Vertiges* de Cremonini? Tableau dont la perspective frontale centrée manifeste au contraire la prétention de la maîtrise de l'espace par le voyeur dont le reflet devrait apparaître dans le miroir, au-dessus du lit, lieu du point de fuite, ou point géométral, pour ne pas épiloguer sur la fuite du voyeur, justement absent. Cet effacement n'en désignant que plus fortement l'espace du voyeur et fait appel au spectateur du tableau. Le souverain n'y est pas représenté, comme dans *Les Ménines*, mais ces jeux de miroirs où se perd le regard, cette représentation de la représentation des références à l'image cinématographique sont plus que le portrait d'un souverain en place de spectateur, jeux du pouvoir dans les miroirs où s'est souvent confirmée la maîtrise. Cette peinture, « le nouveau réalisme » décompose inlassablement la réalité des effets en reflets de reflets à travers les miroirs, les photographies, les images de télévision ou du cinéma, méticuleusement reproduites.

La représentation de l'espace même du pouvoir dans la nudité de son fonctionnement, ou à sa table de maquillage, peut avoir un effet de dénonciation, ce n'est pas sûr, bien qu'il soit un peu rassurant de lire dans l'interview de Monory (Cahiers N° 279-80) : *« Au moment du tournage, le film m'énervait un peu et j'avais tendance à me servir des gens comme on se sert des objets, à les manipuler comme des objets... »*



S'il faut, dans la peinture contemporaine, chercher un « espace sans maître » je me tournerais plutôt du côté de Pollock, de de Kooninck ou encore Constant qui fut, avec Appel et Corneille, un des fondateurs de « L'Internationale d'Art Expérimental » (plus connue sous le nom de « Cobra » en 1948. L'espace de ses œuvres les plus récentes (1971-72) est marqué par la réflexion sur la maîtrise de l'espace. La déconstruction de la perspective, son ouverture, me semble une tentative pour trouver dans l'espace du tableau une liberté nomade du regard. Comment dans cette peinture, parler de décadrage ?

Le problème du décadrage ne paraît se poser que dans une discussion du centre qui prend tout son sens au cinéma ou en photo. Cette contestation du centre peut être vue comme *« une perversion qui met un point d'ironie sur la fonction du cinéma, de la peinture, voire de la photographie, comme forme d'exercice d'un droit de regard »* (Bonitzer, article cité). En fait, il s'agit d'une ironie ambiguë qui porte peut-être sur la fonction, mais aussi sur le découpage du « modèle » et la frustration du regard du spectateur. Atteint-elle, cette ironie, le peintre dont l'exercice d'un droit de regard ne peut, déjà, qu'être ironique, je ne le crois pas. D'ailleurs, à reprendre l'analyse de *Vertiges*, l'étreinte des amants n'est pas rejetée *« à la périphérie, hors cadre »* (P.B.) mais attirée dans le miroir où s'affirme l'espace du voyeur. Ce qui est laissé à la périphérie est comme le résidu non maîtrisé de l'opération, l'ironie est effectivement dans cette non-maîtrise soumise à la représentation. Le tableau ici, aussi bien que dans le jeu de la perspective, fait référence, peut-être ironique, au cinéma. Il suffit de penser ce qu'il aurait fallu d'invention et de ruses pour supprimer le reflet de la caméra dans le miroir. Cet assujettissement de la caméra à la perspective rend son escamotage dans les miroirs parfois difficultueuse. Il n'est pas toujours facile d'occuper, caméra oblige, le lieu le plus puissant... Le décadrage donnerait alors à voir cette difficulté, accentuerait cette tension où le mouvement de la caméra vers le hors-cadre trouve son impulsion.

Mais ici, je préfère ouvrir sur des questions que j'espère pertinentes.

Baudelaire écrivait à propos d'une peinture dont tout le bonheur consistait à reproduire, croyait-elle innocemment, la réalité : *« Ainsi, ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le cadre de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un tableau tout fait »*. Peut-être ont-ils trop cru que le cadre était un cadre sans penser que les deux jouaient continuellement ensemble. La question ne se poserait-elle pas aussi au cinéma?

Certains décadrages n'auraient-ils pour effet que d'accentuer l'effet de cadre?

L'effet de cadre pourrait avoir dans le décadrage au moins deux sens :
- ce que vous voyez est une composition qui s'arrête au cadre (voir la citation de Hitchcock à la fin de l'article de P.B)
- ce que vous voyez fait partie d'un réel que je découpe à ma guise.

L'effet de cache manifeste que :
- ce que vous voyez fait partie d'un réel qui se prolonge et existe effectivement hors-champ et s'il n'est pas montré... c'est parce qu'il est « évident » qu'on ne peut tout montrer à la fois.
- ou alors, un effet de « suspens », au sens large.

Le travail sur le cadre et le cache se ferait donc toujours par rapport à un réel ou une convention du réel; l'image dont l'effet de composition s'affirmerait le plus nettement s'en détacherait le plus (je pense, par exemple, aux films de Cocteau).

Pourquoi la plupart des metteurs en scène répugnent-ils tant à filmer avec plusieurs caméras simultanément?

Qu'en est-il du travail sur la perspective et le cadre dans le cinéma oriental qui s'inscrivent dans des civilisations qui, traditionnellement, n'usent pas de la même organisation de la perspective, ou plutôt de la profondeur ?

Comme le fait remarquer G. Banu dans sa thèse « L'Orient et le nouveau utopique » sur Brecht, Eisenstein, Meyerhold, l'intérêt que porte Brecht à la peinture chinoise et à son travail de la perspective remet en cause au delà du tableau, le théâtre à l'italienne, avec sa perspective du prince.

Le cinéma peut-il assumer une telle remise en question?

Jean Kalman

PETIT JOURNAL

CANNES 78 : ENTRETIENS

1. Entretien avec Monte Hellman

Cahiers. *Pourquoi avez-vous fait votre film en Italie ?*

Monte Hellman. Parce qu'il été financé, produit, par une compagnie italienne, la Compania Europea Cinematografica. C'est devenu une co-production italiano-espagnole. Il fallait donc tourner partie en Espagne, partie en Italie. En fait, les décors espagnols étaient parfaits pour le film, il y avait de très bonnes rues de western.

Cahiers. *Est-ce que cela vous a posé plus de problèmes que si vous aviez tourné aux États-Unis ?*

Hellman. Les problèmes principaux furent des problèmes de distribution. J'ai été obligé de prendre un certain nombre d'acteurs italiens et un certain nombre d'acteurs espagnols. Dans la mesure où le film était tourné en anglais et qu'ils avaient un accent, il a fallu les doubler par d'autres voix, ce que, personnellement, je n'aime pas faire.

Cahiers. *Pourquoi un western maintenant ? Est-ce par cinéphilie, par rapport à un modèle passé ou est-ce que ça concerne aussi l'Amérique d'aujourd'hui ?*

Hellman. Ni l'un ni l'autre. La distance dans le temps – cela se passe il y a cent ans – donne une distance à l'histoire. J'aime les westerns parce que ça me donne un cadre, une forme pour raconter une histoire. Cela peut devenir plus poétique. Et peut-être le public s'y sent-il plus proche de situations difficiles de la vie que s'il s'agissait d'une histoire contemporaine. On a tendance à se détacher d'une histoire contemporaine, me semble-t-il. le western est une forme que nous reconnaissons tous, donc on peut s'y installer confortablement, y rentrer, puis rêver. On peut plus facilement laisser aller son imagination. L'histoire de mon dernier film – une espèce de situation éternelle entre l'homme et la femme – pourrait se passer à n'importe quelle époque, mais elle est plus crédible à cette époque-là parce qu'il y avait des sentiments de possession, d'honneur, plus forts C'est plus facile de faire un mélodrame à partir d'un western qu'à partir d'une histoire contemporaine. En fait, les personnages aujourd'hui ne réagiraient pas de la même façon à la même situation, même s'ils éprouvaient la même chose.

Cahiers. *Quelle est la place de ce film par rapport aux autres westerns que vous avez faits,* Ride in the Whirlwind *et* The Shooting ?

Hellman. Quand je tournais ces deux films, ce qui m'intéressait c'était de faire quelque chose de différent de ce qui avait été fait. Je voulais faire un anti-western parce que je me disais que tout avait été déjà dit. Par exemple, dans un western classique, quand le garçon emmène la fille dans la grange, on s'attend à ce qu'il se passe quelque chose entre eux. Donc dans *Ride in the Whirlwind* il ne se passait rien à ce moment-là.

Cahiers. *C'est un peu contradictoire avec ce que que vous disiez : les spectateurs doivent se sentir à l'aise...*

Hellman. Oui. Je faisais le contraire de ce qu'on avait l'habitude de voir, dans mes deux premiers films. Pour celui-ci j'ai décidé de faire un western plus traditionnel, encore que plusieurs éléments ne soient pas du tout traditionnels. Mais la ligne de base est là. C'est une très vieille histoire.

Cahiers. *Et pourquoi avez-vous changé ?*

Hellman. J'ai vieilli...

Cahiers. *Avant ces westerns, aviez-vous faits des films ?*

Hellman. Oui. Un film d'horreur en 1960, un film de guerre *(Backdoor to Hell)* et un film d'aventures *(Flight to Fury)*. Le premier avait été produit par Corman et les deux autres par Robert Lippert et Fred Roos, c'était une co-production avec les Philippines. Lippert avait un contrat avec la Fox. Les deux westerns ont été produits par Jack Nicholson et moi-même. Roger Corman était le producteur exécutif.

Cahiers. *Pourquoi avoir changé de genre et fait des westerns ?*

Hellman. J'ai un peu plus de liberté que pour les premiers films. Pour le film d'horreur, on m'avait donné un scénario, j'avais le droit de travailler avec le scénariste et de faire quelques changements, mais profondément c'était un genre qui ne me convenait pas. Pour le film de guerre ce fut pareil. Pour le film d'aventures j'ai eu une liberté presque totale. L'histoire c'est Fred Roos et moi qui l'avions inventée et nous avions fait un contrat à partir d'un synopsis de deux pages. Puis Jack Nicholson avait écrit un scénario sous ma direction. Pour les deux westerns nous avons conclu un accord autour du seul mot western. Nous avions écrit un scénario que nous voulions tourner, Roger Corman était d'accord pour le financer, puis il a changé d'avis à la dernière minute. Il noua a dit : « j'aimerais financer deux westerns ». Donc nous avions deux feuilles de papier blanc. Carol East-



Monte Hellman et Danièle Dubroux à Cannes (photo Marlène Aouat).

man a écrit un scénario, Jack Nicholson l'autre. Nous sommes partis de rien. Ce fut une expérience très créatrice.

Cahiers. *Pourquoi avez-vous choisi Milly Perkins ?*

Hellman. Nous étions voisins. En plus, c'est sur son nom que l'affaire pouvait se signer.

Cahiers. *Ce dernier film, comment le situez-vous par rapport à* Macadam à deux voies ?

Hellman. En ce qui concerne le problème de l'amour... j'ai moi-même beaucoup de difficultés à analyser ! Dans la mesure où je peux être objectif je dirais que dans *Macadam,* il s'agit d'un homme qui veut avoir une raison amoureuse mais qui est bloqué, il a peur, il attend trop longtemps et il échoue. Dans le western, c'est un personnage... assez semblable en fait ! Je pensais qu'il était un peu différent, peut-être ne l'est-il pas du tout !

Cahiers. *Qu'est ce qui vous a intéressé dans le travail avec Fabio Testi, qui est un acteur plutôt neutre, sans beaucoup de connotations ?*

Hellman. Fabio Testi était le premier élément du projet. Il existait avant moi, avant que je ne sois contacté par la production. La compagnie m'a donc proposé ce film, j'ai dit : « d'accord si je peux faire certains changements ». J'ai en fait engagé deux scénaristes qui ont écrit avec moi un scénario complètement différent. Les producteurs l'ont accepté. Je suis ensuite parti pour Rome rencontrer Fabio Testi et instantanément nous nous sommes très bien entendus, nous sommes devenus amis. Je ne savais pas si l'entente continuerait dans le travail. Et le film fut une expérience extraordinaire pour moi, à tel point que je vais faire d'autres films avec lui. J'aime beaucoup travailler avec lui, je trouve que c'est une « nature », il est complètement intuitif. Bien sûr, il possède une grande technique mais cette technique est tellement développée qu'elle est déguisée, perdue. Il est un objet complètement ouvert, il me disait : « fais-moi faire ce que tu veux ». Il accepte tout. C'est incroyable. Dans une scène, il joue comme s'il n'était pas un acteur. Pour moi ce sont les meilleurs acteurs, ceux qui ne sont pas concients de jouer.

Cahiers. *Et Warren Oates ? Il est complètement différent...*

Hellman. Oui. J'ai travaillé avec Warren Oates quatre fois. Il est extraverti et introverti. Fabio amène le public à lui, il ne va pas vers le public. Il est plus comme Gary Cooper, je trouve.

Cahiers. *Au début, on a un peu l'impression que ça va être une histoire d'amour, que Fabio Testi va se laisser emporter et finalement ça ne se passe pas du tout comme ça.*

Hellman. Il est ambivalent. Il veut accepter l'amour et en même temps il reconnaît qu'il est incapable d'aimer cette femme – à cause de la nature de son existence. Il croit qu'il doit la protéger en se séparant d'elle. Il tient cette position fermement jusqu'à la fin, même s'il revient l'aider, même si on peut croire le contraire.

Cahiers. *Mais tout ceci n'est pas très confortable pour le spectateur, l'histoire d'amour qui n'arrive pas vraiment, l'homme qu'il doit tuer et qu'il ne tue pas... Pensez-vous vraiment que ce soit un western confortable ?*

Hellman. Peut-être pas. Je ne sais pas.

Cahiers. *Je suppose que la première version du script ne ressemblait pas beaucoup à celle-ci...*

Hellman. En effet. Le mari était noir, le personnage de Fabio Testi blanc et à la fin le mari était tué...

Cahiers. *Un western-spaghetti en quelque sorte. Et vous saviez que vous pourriez en réchapper ?*

Hellman. Oui. Au moins je le pressentais.

Cahiers. *Comment êtes-vous venu au cinéma ?*

Hellman. Je travaillais dans le théâtre, je dirigeais la production de *En attendant Godot* à Los Angeles. Roger Corman avait mis de l'argent

Millie Perkins et Jack Nicholson dans *The Shooting.*



Warren Oates dans *The Shooting*



dans le spectacle. Plus tard, il m'a demandé de faire un film. J'avais toujours eu l'intention de faire du cinéma. J'avais étudié le cinéma quand je faisais du théâtre. J'avais déjà travaillé dans le cinéma en tant que manager.

Cahiers. *Etiez-vous intéressé par le cinéma hollywoodien ? Alliez-vous souvent au cinéma à cette époque-là, voyiez-vous les films américains ? Des films européens ?*

Hellman. Oui. Depuis que j'ai cinq ans je vais au cinéma toutes les semaines... J'ai vu *Les Enfants du paradis...* quand j'avais 14 ans, à Los Angeles.

Cahiers. *Et maintenant, êtes-vous encore cinéphile ?*

Hellman. De temps en temps. Pas quand je travaille, pas quand je tourne. Je n'en ai pas beaucoup l'occasion, quand je suis à Almaria. Quand je suis en Amérique, oui. Je vais surtout voir les films des années 30-40, Howard Hawks, George Cukor. Si je vais au cinéma pour mon plaisir, je vais voir des vieux films, si je veux savoir ce qui se passe dans le monde, je vais voir des films récents. Par goût, je préfère les vieux films.

Cahiers. *Vous pensez que les films récents peuvent vous apprendre ce qui se passe dans le monde ?*

Hellman. Dans le monde du cinéma, bien sûr. J'ai besoin de savoir ce que font mes amis.

Cahiers. *Vous les voyez à la télé ?*

Hellman. Non, je ne regarde jamais la télé.

Cahiers. *Et vous n'avez jamais eu envie de faire des films pour la télé ? Des westerns par exemple ?*

Hellman. J'ai travaillé une seule fois pour la télé, j'avais besoin d'argent. Mais je déteste ça. On n'a même pas besoin de réalisateur à la télé, c'est le medium du producteur ou de la star.

Cahiers. *90% des westerns américains sont faits pour la télé, non ?*

Hellman. Oui. Quelques-uns sont faits pour le cinéma. Jack Nicholson vient d'en faire un. Il y a eu quelques années. Il y en a très peu.

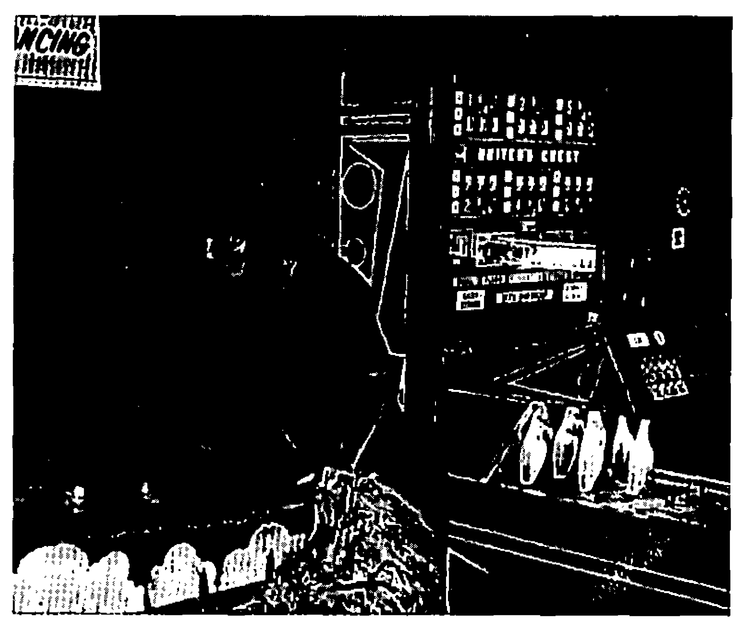
Cahiers. *Parce que le public peut en voir à la télévision?*

Hellman. Sûrement. C'est aussi parce qu'il n'y a pas eu de western à succès depuis longtemps, donc les producteurs ont des préjugés contre.

Cahiers. *Connaissez-vous Robert Kramer? Aux* Cahiers *on a comparé* Macadam à deux voies *à* Milestones, *deux très beaux films qui parlent de l'Amérique...*



Milestones, de R. Kramer et J. Douglas.



Macadam à deux voies, de M. Hellman.

Hellman. Non. J'en ai seulement entendu parler, dans les *Cahiers* précisément. D'autres critiques ont comparé mes films à ceux de Wenders, *Alice dans les villes*, par exemple, que je n'ai pas vu non plus.

Cahiers. *Parlons plus précisément de votre film. Pourquoi la scène du cirque ?*

Hellman. La première idée était de faire une diversion, d'avoir un élément qui nous éloigne un peu de la ligne directrice de l'histoire, quelque chose qui fasse oublier aux personnages l'urgence de leur vie. J'ai d'abord pensé à un concert, au concert d'un chanteur. Puis j'ai choisi le cirque dans la mesure où à l'époque il y avait des cirques ambulants. Je me suis souvenu du film de Cukor, *La Diablesse en collant rose.*

Cahiers. *Quand vous faites un western, êtes-vous intéressé par la vérité historique ?*

Hellman. Oui, je crois que c'est très important. J'ai eu beaucoup de mal avec deux premiers films. J'ai fait des recherches, j'ai étudié des journaux, le langage de l'époque. Cette fois-ci, j'ai laissé un peu plus de place au hasard, peut-être parce que j'avais plus d'expérience. J'ai apporté de nombreux livres avec des reproductions de costumes pour les montrer aux gens ici ainsi qu'un dictionnaire des mots du western. Nous avons injecté quelques phrases du langage de l'époque pour donner de la couleur au dialogue mais beaucoup de ces phrases ne sont pas facilement comprises du public. Dans les deux premiers westerns, il avait même fallu faire des sous-titres. Cette fois-ci il y a encore quelques expressions obscures.

Cahiers. *En général les westerns ne sont pas faits pour donner des informations exactes sur l'époque. D'ailleurs dans votre film, vous ne cherchez pas non plus le réalisme, l'eau par exemple, c'est plutôt un décor...*

Hellman. Le lieu l'imposait. Il n'était pas tout à fait précis, donc il fallait le traiter de façon plutôt impressionniste, mais pour un lieu plus précis, comme la cabane que nous avons reconstituée très soigneusement, le filmage peut être plus réaliste.

Cahiers. *Pourquoi les Chinois au début ? Est-ce que cela fait partie de la reconstitution ou est-ce le fruit de votre imagination ?*

Hellman. C'est en partie vrai et en partie poétique. Il y a une ville au Texas qui s'appelle China. J'ai imaginé qu'elle s'appelle China parce qu'il y avait des Chinois. En Californie il y a une ville qui s'appelle Sébastopol et une région le Fleuve Russe, et les gens qui vivent là sont vraiment des Russes. Donc j'avais une bonne raison d'imaginer cela. De toutes façons le titre fut suggéré par un panneau indicateur au Texas, qui dit : China, nine, Liberty thirty seven (China : 9, Liberty : 37). C'est vrai, il existe. Et j'aime la façon dont ça sonne.

Cahiers. *Quels sont vos projets ?*

Hellman. J'ai l'intention de faire un autre film avec Fabio Testi, un film à la Hitchcock, que j'admire beaucoup. L'Hitchcock de *North by Northwest* ou de *The Man who Knew too Much*. Cet Hitchcock-là, pas celui de *Psycho* ou de *The Birds*. Principalement je veux faire un film de gimmicks, un film construit autour de scènes d'imagination, de situations de cauchemar : un homme à qui on a injecté quelque chose qui doit le tuer dans les 24 heures, c'est un cauchemar classique... Ce qui m'intéresse c'est d'explorer les sentiments qu'on a par rapport à la mort.

Cahiers. *Vous êtes à Cannes, qu'est-ce que vous pensez du cinéma ? Vous sentez-vous concerné par cet environnement ?*

Hellman. J'adore venir à Cannes. J'y rencontre mes amis, ceux qui font des films dans d'autres pays. C'est un endroit où nous pouvons nous voir, voir nos films. Je me suis senti tout à fait encouragé par un film comme *Who'll Stop the Rain ?* ou *The Shout*. J'ai l'impression qu'il y a des possibilités immenses de créativité, d'expression, de poésie, à l'intérieur du cinéma commercial. Ces films sont pour moi très importants, ils me stimulent. Ils me donnent envie de faire du cinéma.

Cahiers. *Et la crise du cinéma ?*

Hellman. Je ne la ressens pas ici. A Hollywood, oui, dans mon cinéma de quartier, mais pas à Cannes. Les films de la Sélection sont des films extraordinaires. Je pense que c'est une chose très importante pour le cinéma qu'il y ait un lieu où ces films sont reconnus. En effet ils ne seront pas tous populaires. Ils ont besoin du soutien de la critique, des festivals, des cinéphiles, sinon ils ne pourraient plus se faire.

Cahiers. *Et vous pensez que Cannes remplit cette fonction, plus que le Festival de Los Angeles par exemple ?*

Hellman. Oui, parce que le Filmex veut trop être démocratique. Je pense que le Filmex a également une raison d'être, c'est un festival formidable mais on n'y voit pas toujours les meilleurs films du monde. On y voit des films représentatifs. Ce sont des échantillons. On peut y voir ce qui se passe dans le cinéma. Mais ici on voit ce que les gens font de mieux. Il faut les deux.

Cahiers. *Etes-vous pessimiste en ce qui concerne le cinéma ?*

Hellman. En ce qui me concerne, oui. Mais je suis optimiste sur l'avenir du cinéma.

Cahiers. *Votre prochain film a-t-il déjà trouvé un producteur ? En France par exemple c'est très difficile pour les jeunes réalisateurs de trouver de l'argent. Avez-vous des difficultés ?*

Hellman. Toujours. Quelquefois, il s'écoule trois ou quatre ans entre deux films. Parfois je m'engage sur des projets qui ne se font pas. On travaille pendant un an, on écrit le scénario puis le producteur dit « désolé mais il n'y a pas d'argent... » Certains, je continue à penser que je les ferai, d'autres non. Certains sujets sont vendus à d'autres réalisateurs.

Cahiers. *Votre prochain sujet, le ferez-vous en Italie ? Avec la même compagnie ?*

Hellman. En Italie, avec une autre compagnie.

Cahiers. *Est-ce que vous n'êtes pas un peu dans la même situation, dans le cinéma, que Cassavetes ? Est-ce que vous aimez ses films ?*

Hellman. Oui, j'aime beaucoup *Une femme sous influence*, je n'ai pas encore vu *The Chinese Bookie*, mais j'ai très envie de le voir.

Cahiers. *Comme lui, vous êtes dans les marges du système, ni dedans ni dehors, n'est-ce pas ?*

Hellman. J'allais être dedans et je suis furieux que ça n'ait pas marché. Le film était sélectionné par le Festival mais les producteurs l'ont retiré pour des raisons de politique économique, pour des raisons de nationalité, parce que je ne suis pas italien.

Cahiers. *Pour votre prochain film, pourrez-vous tourner aux USA avec une production italienne? N'y a-t-il pas des problèmes avec le syndicat?*

Hellman. Non. On peut tourner des films en dehors des syndicats. C'est un choix que font les producteurs, de travailler avec ou sans eux. D'abord, il y a deux syndicats différents. D'autre part, on a le droit de faire un film en utilisant l'amie de l'acteur, l'amie du réalisateur et un cameraman européen si on veut, et cela devient un film en dehors des syndicats.

Cahiers. *C'est sûrement comme ça que Ferreri a tourné à New York. Avez-vous vu* Rêve de singe?

Hellman. Oui, je l'ai trouvé très intéressant mais je n'ai pas été vraiment ému. Sans doute parce que c'est tourné aux USA. Si cela avait été tourné ailleurs, en Italie par exemple, je l'aurais peut-être plus aimé. Mais parce qu'il s'agissait de l'Amérique, ce n'était pas véridique pour moi.

(Propos recueillis par Bernard Boland et Philippe Jalladeau. Traduits de l'américain par Dominique Villain).

2. Entretien avec Jerzy Skolimowski

The Shout

Cahiers. *Qu'est-ce qui vous a intéressé dans le scénario tiré de Robert Graves?*

Jerzy Skolimowski. Le cri... L'idée de ce cri...

Cahiers. *Bien sûr, mais il y a aussi la folie...*

Skolimowski. Ecoutez, j'ai répondu dans le film... Je pourrais vous référer à la citation de Shakespeare : « *La vie est une histoire racontée par un fou. Pleine de bruits et de fureur et ne signifiant rien...* »

C'est une des indications les plus visibles..., il y a sans doute eu une lecture subconsciente du sujet lors du tournage, mais ce n'est pas à moi de la mettre en mots.

Cahiers. *Cependant, la folie existe dans tous vos films précédents?*

Skolimowski. Trop aimable... ! Non, je trouve mes autres films tout à fait « normaux ». Enfin, disons qu'avant c'était un jeu autour de la folie... Dans *The Shout* la folie *est* le sujet...

Cahiers. *Il y a une cruauté dans* The Shout.. *Tous les personnages ont des rapports de force, pas d'échange... Ce sont des rapports de domination, où le personnage de la femme est très particulier.*

Skolimowski. Qu'entendez-vous pas cruauté? Donnez-moi un exemple dans le film? Attendez je crois que c'est une question assez universelle... Je ne dirais pas; « cruauté » je dirais que c'est « délicatement brutal », parce qu'il n'y a aucune violence physique. Il y a beaucoup de manipulations par la parole entre ces personnages et c'est ce qui les conduit à la frontière de la violence. Dans ce combat, il n'y a pas de vainqueur. Tout le monde perd, mais la femme perd moins que les hommes.

Cahiers. *Peut-être parce qu'elle a moins à perdre que les autres?*

Skolimowski. Non, tout le monde a beaucoup de choses à perdre... Et puis si le film continuait cinq minutes de plus, elle se suiciderait peut-être. Mais il faut prendre cela comme un jeu, pas comme un état naturel du scénario...

Cahiers. *Dans le scénario, le personnage qui s'oppose à celui qui peut crier ainsi est un compositeur de musique qui travaille sur les sons et leur amplification.*

Skolimowski. C'est un duel... mais il n'y a pas d'enjeu particulier. Si le personnage qui reçoit le cri avait été un total amateur, il n'y aurait pas eu de compétition...

Le personnage est un professionnel; ses oreilles sont entraînées à de telles distorsions sonores... Sa curiosité n'est pas scientifique, mais émotionnelle.

Cahiers. *Parlons de la structure du film.*

Skolimowski. Parlons de la structure du dernier montage du film, car il y a des différences importantes entre la version finale du scénario et la version finale du film.

Dans la nouvelle comme dans le scénario, il y avait le jeu de cricket et le récit fait par le fou pendant la partie, mais au montage je trouvais cette structure trop claire et trop bien organisée... J'ai voulu casser cette évidence et créer une mosaïque en désorganisant tout cela. J'ai fait comme pour une chanson, comme pour de la musique, en accélérant vers la fin et pour briser la compréhension afin de troubler.

Cahiers. *Le style de* The Shout, *son écriture cinématographique, est très différente de celle de vos premiers films...*

Skolimowski. Trouvez-vous cela bien quand même?... Le style... Dreyer avait trois positions de caméras et c'est bouleversant. Ici, il me fallait user de la manière la plus naturelle. Certes, c'est différent de ce que je faisais dans mes films en Pologne : il n'y a plus ces longs mouvements de caméra, tout ça, qui était très bien... Mais c'était très maniaque... J'étais un sacré maniaque à l'époque : je ne m'intéressais qu'à la caméra et à ce que je lui faisais faire... Les acteurs et les narrations m'étaient complètement secondaires.

Maintenant, je mets la caméra au service du propos. Je suis encore proche de l'avant-garde dans ma façon de traiter le son. Mais je pense qu'il faut se détacher un peu de la technique en elle-même.

Cahiers. *Votre quatrième film polonais,* Haut les mains ! *qui est toujours interdit, participait-il de cette façon maniaque d'être au service de la caméra?*

Skolimowski. Pas vraiment, il y avait des plans très forts, très virtuoses, mais le traitement du sujet était dominant... Il faut dire que dans *Rysopis*, je faisais un plan-séquence en suivant le héros qui descendait les escaliers... Si je vois ça aujourd'hui dans un autre film, je continue à aimer...

Moi je ne le fais plus... J'essaie de ne plus être fasciné par le merveilleux jouet qu'est la caméra.

Dans *Haut les mains !* le sujet était très fort et il commençait à y avoir moins de manipulations...

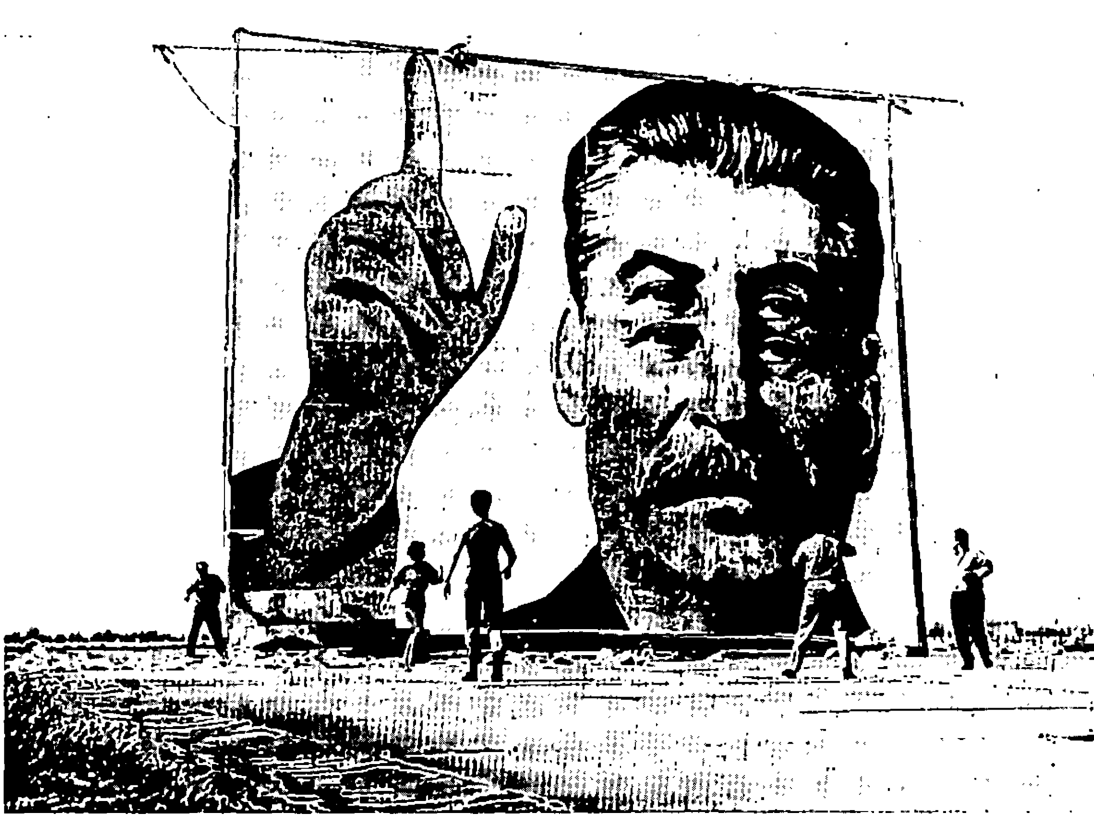
Cahiers. *A partir de ce film, vous travaillez en Europe de l'Ouest et vous vous intéressez plus au sujet et aux acteurs... Est-ce en relation avec le fait d'avoir quitté la Pologne?...*

Skolimowski. Absolument pas... C'est une évolution naturelle de mon travail.

Cahiers. *D'autre part, vous êtes resté six ans en Pologne après l'échec de* Roi, dame, valet.

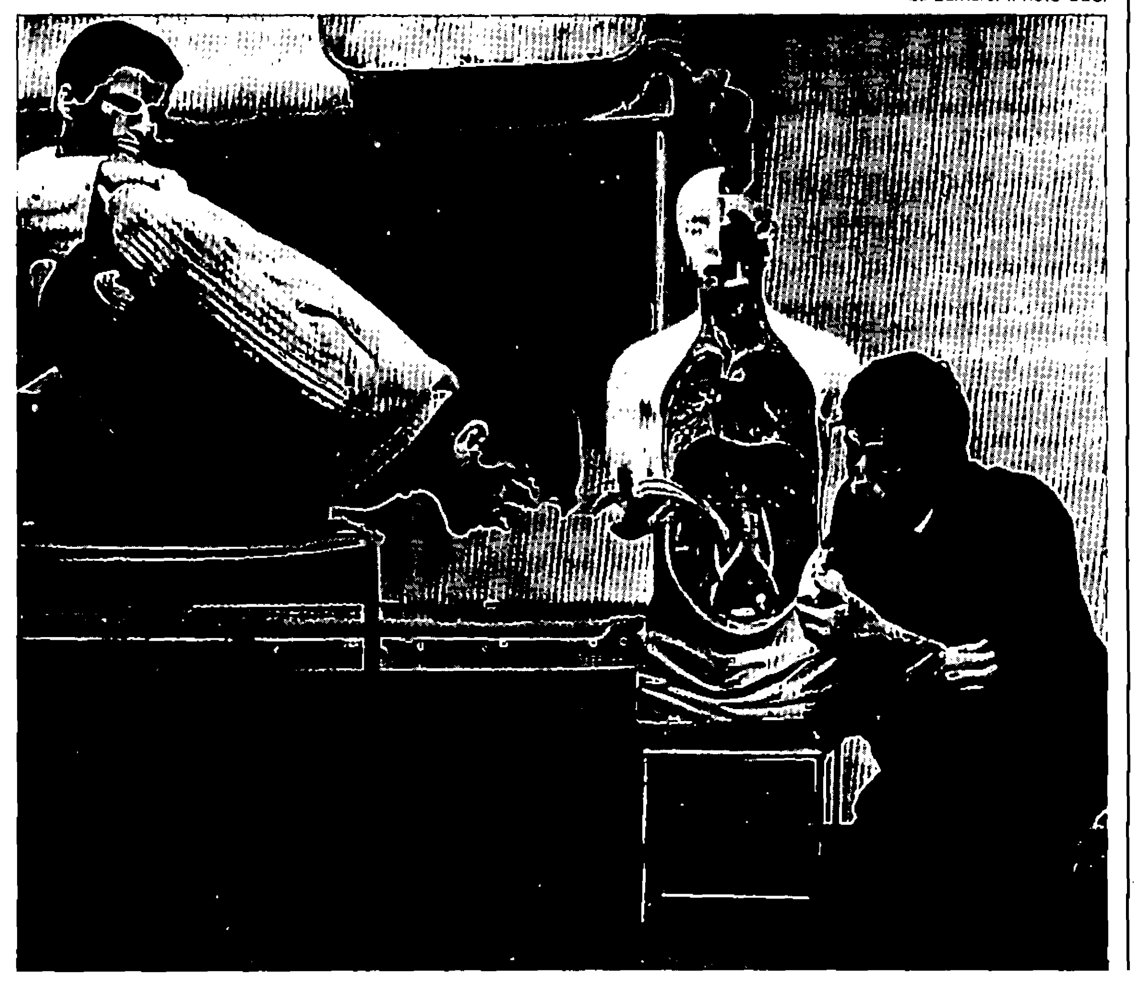
Jerzy Skolimowski (tournage de *The Shout*).





Haut les mains. Film interdit

La Barrière. (Photo CdC)



Six ans sans tourner... Avez-vous essayé de faire des films là-bas?

Skolimowski. Je n'ai pas vraiment essayé, ni en Pologne, ni ailleurs... Il y eut des possibilités, mais je ne voulais vraiment plus commettre d'erreurs comme *Les Aventures du brigadier Gérard* ou *Roi, dame, valet*...

Cahiers. *J'ai vu ces deux films et vous m'avez dit qu'ils avaient été remontés.*

Skolimowski. Ce n'est pas une excuse, je suis complètement responsable... J'aurais dû prendre mes précautions pour que ce soit mon montage. Mon devoir était de manger le négatif pour qu'on ne puisse montrer les films...

Cahiers. *Ou faire comme John Ford qui tournait de façon à ce qu'on ne puisse pas monter le film autrement que suivant sa conception.*

Skolimowski. Bien sûr, mais le montage n'est pas le seul problème... Comment ai-je pu être assez téméraire pour filmer une histoire napoléonienne écrite par un britannique (Conan Doyle) alors que je ne comprenais pas un mot d'anglais !... Le livre n'avait jamais été traduit en polonais et je n'avais qu'une idée vague du sujet... De plus, je n'avais fait aucune recherche historique... Je me faisais mes petits « private-jokes » dans un film de 4 millions de dollars. Je n'avais pas raison... On m'appelait l'enfant « terrible », mais c'est une épithète terrible pour un professionnel. Il faut être responsable... Non, j'ai été aussi stupide que ceux qui m'ont pris, moi, l'auteur nouvelle vague polonais, pour tourner une super production italienne.

Cahiers. *Ils pensaient produire un nouveau Polanski : jeune cinéaste polonais à l'avenir international... Ils se trompaient, car vous ne pouvez pas vous associer à n'importe quel sujet avec votre manière de filmer.*

Skolimowski. Bien entendu. Je n'étais pas assez fûté alors... On ne m'y prendra plus.

Cahiers. *Y a-t-il de jeunes cinéastes importants en Pologne, aujourd'hui ?*

Skolimowski. Je ne peux pas répondre, je connais trop mal le cinéma polonais...

Cahiers. *Vous ne parlez jamais directement de politique dans vos films, mais ne pensez-vous pas que votre cinéma est aussi politique, peut-être plus, que certains films de propagande militante ?*

Skolimowski. Dans *The Shout*, lorsque le compositeur demande à Crossley d'entendre son cri, on entrevoit un livre, pas trop... juste assez, posé là... C'est un livre appelé *Staline.*

(Entretien réalisé par
Bernard Boland et Noël Simsolo).

FESTIVALS

Orléans

Le Festival d'Orléans, c'est sans doute d'abord la réponse à un manque culturel de la ville qu'accentue encore la proximité de Paris. Si l'on regarde la masse de films nouveaux ou méconnus projetés à Orléans pendant ces journées (à l'exception peut-être des classiques vus à la télévision), le Festival fut un succès, vu le peu de publicité des films projetés et vu que le public se rend souvent aux films déjà connus : ainsi *Le Dictateur* de Chaplin.

Plus de soixante films dans le Festival même - et des projections de films allemands récents dans une salle privée, le Martroi : *L'Honneur perdu de Katharina Blum, Le Coup de grâce, Cœur de verre, La Ballade de Bruno, Le Rôti de Satan, L'Ami américain etc.* -, ça rendait le choix difficile et, en fait, impossible.

Huit films étaient en compétition à ces Journées pour « une deuxième chance » : être reprojetés à Paris. Quatre films étrangers : *Notes pour une Orestie africaine* de Pasolini, *Je demande la parole* de Panfilov, film soigné de contestation officielle à l'instar de *La Prime, J'me marie, j'me marie pas* de Mireille Dansereau, ou le féminisme canadien, *Paradis d'été* de Gunnel Lindblom, proche d'esprit de Bergman, qui tient davantage par son scénario que par sa réalisation même.

Quatre films français : *L'Ombre des châteaux* de Duval, manqué dans son intention voire même atteignant le but inverse.

Une sale histoire d'Eustache, vérité de la fiction, invraisemblance de l'événement réel, indistinction du direct et de la mise en scène, habilement. *Le Théâtre des matières* de Jean-Claude Biette, *La Machine* de Paul Vecchiali.

C'est le film d'Eustache qui l'a emporté auprès du jury, de peu devant *Le Théâtre des matières* (en fait la compétition portait essentiellement entre ces deux films et *La Machine)* et *Paradis d'été* auprès du public.

Complémentairement à cette compétition, Orléans, c'était une belle rétrospective du cinéma allemand, de *Caligari* à *l'Ami américain* où le cinéma d'avant-guerre dans sa multiplicité, dans ses versants expressionniste et social, et le cinéma de la génération actuelle étaient largement et également représentés.



Peter Lorre dans *Der Verlorene* (P. Lorre). Photos CdC.

Le Cabinet du Docteur Caligari (R. Wiene)



L'avantage d'une telle rétrospective, c'est bien sûr de voir - ou de revoir - des films d'une même culture et dans une unité de temps restreinte, de pouvoir les comparer, esquisser une synthèse. Là, Janine Bazin et son équipe ont particulièrement réussi leur entreprise, renouant avec la tradition de la Cinémathèque française. Même si à cette occasion, l'impossibilité morale et/ou institutionnelle, l'interdit inlevable de présenter les films nazis se faisait particulièrement sentir du point de vue de la détermination historique du nouveau cinéma allemand. Même si l'on a pu voir le déjà représentatif *Robert Koch*, triomphe de l'idéal du moi, et *La Lumière bleue* de Léni Riefensthal (1932) à la gloire de Spengler et du *Déclin de l'Occident*, à la facture très eisensteinienne et particulièrement retorse – et c'est bien pourquoi il faudrait pouvoir revoir ces films pour en achever la critique qu'en mena jadis Kracauer. Le regard français (Dewever, *Les Honneurs de la guerre*, très renoirien) italien (Visconti, *Les Damnés)* ou américain (Fuller, *Verboten)* etc. sur l'Allemagne nazie, ou le cinéma d'exil d'un Lang *(Les Bourreaux meurent aussi)*, d'un Lubitsch *(To Be or not to Be)* ne suffisaient à combler ce vide. C'est qu'en effet tout le jeune cinéma allemand est marqué par cette période et déterminé par la critique de sa problématique. De ce poids du passé sur le présent, *Signes de vie* de Werner Herzog, *Les Désarrois de l'élève Toerless* de Schloendorff, *Non réconciliés* de Straub dans sa conception généalogique, témoignent nettement. Tout comme le récent *Fluchtwig nach Marseille* de Theuring et Engström, tentative impossible – et pour cela non aboutie – de retrouver dans le présent des lieux (des cadres) le passé disparu, la fuite oubliée des exilés allemands et les camps d'internement français, et le témoignage d'Anna Seghers, *Transit :* la matérialité présente reste obstinément muette et ne dit qu'elle-même, son passé politique ne s'y récrit pas. Plus remarquable sur la question du nazisme, *Der Verlorene* de Peter Lorre, à la beauté dense et sombre, à la composition rigoureuse, où Lorre remet en scène et rejoue son personnage de *M*, mais dans le contexte de la guerre (les petites filles ayant grandi son devenues des femmes), meurtrier à la folie fabriqué par le nazisme et la suspicion, dont les victimes ne diffèrent pas des victimes des bombardements, réalisant ainsi la liaison du sadisme et du nazisme que Lang s'était disculpé de faire avec *Les Assassins sont parmi nous* – revanche du cinéma sur la politique. Par le style (l'« expressionnisme d'un Fassbinder dans *Le Rôti de Satan)* par la thématique (jusque dans l'intérêt particulier et permanent d'un Herzog pour le magnétisme, l'hypnose), à travers la constellation culturelle des obsessions de l'homme fort, de l'homosexualité, de la prostitution,

de la loi et de sa violation, de l'*unheimlich*, le nouveau cinéma allemand s'inscrit en filiation directe du cinéma allemand d'avant-guerre. *Je t'aime je te tue*, de Brandner, *Les Cloches de Silésie* de Fleischmann (vision apocalyptique d'une nature souillée par la pollution, contaminée par la société, où les ouvriers en grève sont des éboueurs, *épurateurs* du capitalisme), Fassbinder bien sûr correspondent à cette activité critique des fondements culturels de la société allemande où le nazisme puisa sa force, critique jamais aboutie, sans fin non plus, puisque se faisant à l'intérieur des schèmes culturels, elle reproduit l'hydre dans son acte de destruction même si ceci est plus diffus chez Wenders, s'il arrive à se démarquer ici, c'est que, chez lui, la culture allemande est pénétrée par la culture américaine et défaite dans sa lourde rigueur *(Au fil du temps, L'Ami américain)*.

Seul s'écarte de cette voie *Le Pain du boulanger* d'Irwing Keush, plus intimiste, lié au vécu : l'apprentissage, l'entrée dans la vie adulte font parfois songer à Forman et c'est pourquoi la conclusion du film (sur le monde de la marchandise, le conflit artisan/grandes surfaces), rompt, distord l'unité du film en le rabattant sur un métalangage qui n'a pas présidé à sa composition. Manfred Blank *(Stadt und Land und Soweiter)* est davantage dans la continuité mais avec le souci de tirer des leçons de la production récente, de son style, de ses conditions d'existence.

Bien que fragile encore sur le plan institutionnel, bien que jeune, entre la relance de films très vite retirés des circuits commerciaux et la rétrospective, le Festival d'Orléans semble avoir trouvé sa formule et répondre à son objet, d'introduire à une réflexion sur le cinéma à partir de la projection en temps réduit d'une multiplicité, au désordre apparent et fécond de films vieux ou jeunes.

Yann Lardeau

2
Digne
(A propos de Michael Snow)

Ce n'est pas le plan le moins admirable du *Camion* de Marguerite Duras que celui où, par l'apparition dans le champ d'un projecteur, se donne à voir le dispositif de la représentation. Plan unique et seul possible puisqu'aussi bien, comme devait le souligner Marguerite Duras elle-même lors d'un débat, *Le Camion* est un film vide, échafaudage précaire d'un édifice encore à bâtir : et ce n'est que du sommet de cet assemblage fragile que pouvait être montré ce qui mettait en cause la possibilité même de la monstration.

Il n'est pas indifférent que ce soit également par la lumière que soit révélé au spectateur le dispositif qui présida à la révélation du film le plus important de l'auteur qui restera, pour moi, le centre de cette rencontre de Digne : j'ai parlé, bien sûr, de *La Région centrale* de Michaël Snow. En effet, la potence rotative sur laquelle est fixée la caméra, elle-même susceptible de tourner, soit autour de l'axe de l'objectif, soit pour réaliser des panoramiques de droite à gauche, soit de haut en bas, soit pour s'excentrer de l'axe de la potence, soit pour effectuer toute combinaison de ces déplacements, cette potence donc n'est révélée que par son ombre. Et la coupure noire de l'ombre du dispositif sera, avec un piquet géodésique, la seule trace humaine qu'il sera donnée de voir au cours des trois heures du film.

Il n'est pas indifférent que ce film admirable ait été réalisé sur le plus vieux sol de notre planète : dès les premières minutes, il n'échappe pas à l'observateur attentif que la pénéplaine que nous découvrons à l'issue d'un mouvement dramatique date de l'origine de notre monde, que ces rochers doivent leurs formes arrondies à des millions d'années de polissage par les glaces: il s'agit du bouclier canadien. Et c'est de ce sol originel que Snow fait partir son film, degré zéro de l'écriture cinématographique, degré zéro de toute fiction : s'il est vrai comme a pu le dire Jean-Louis Comolli que le suspense se résout dans l'apparition d'un événement dont nous savions pertinemment qu'il allait se produire, alors la fin admirable de *La Région Centrale* résout le suspense fondateur de l'homme en tant qu'il pense le cosmos.

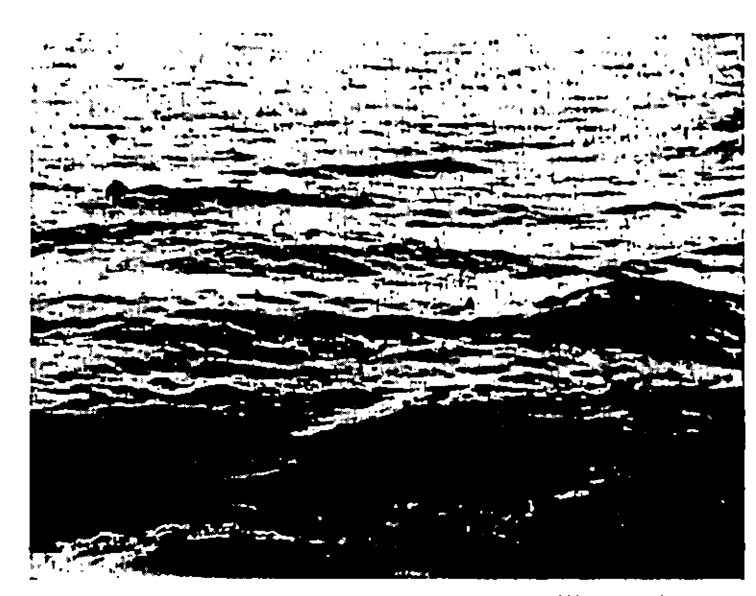
Il n'est pas exempt de sadisme, cet enchaînement de *L'Assassin musicien* de Benoît Jacquot qui nous fait assister, après la chute (terrible) de la chanteuse pendant la répétition, aux huées que suscite cette chute redoublée lors de la représentation, et c'est ce redoublement intolérable qui instaure le climat du film. C'est de sadisme aussi qu'il faudrait parler à propos d'un autre film de Michaël Snow, *Wavelength* : Il est difficile d'imaginer un film moins construit en fonction du spectateur, plus susceptible de le faire souffrir physiquement, nerveusement. Et pourtant, ici aussi, une fiction, et une bouleversante coda.

Dominique Noguez nous apporte quelques éléments sur ce zoom avant de 45 minutes, accompagné pendant ses quarante dernières minutes d'un bourdonnement (obtenu au synthétiseur) qui passe de 50 à 12.000 Hertz et qui, du plan général de l'atelier, théâtre de la fiction, après avoir caressé la silhouette de la « Walking Woman » emblématique de l'œuvre de Snow à cette époque, viendra se terminer sur l'image que depuis le début il visait : une photo de flots marins. D'après Noguez, « Snow avait d'abord pensé à une photo de l'atelier tel qu'il est cadré par la caméra au début du film (et alors la boucle eût été bouclée). On pourrait aussi imaginer que les vagues photographiées soudain s'animent... Mais le choix final de Snow n'est pas insignifiant. Il nous ramène à la réalité minimale du cinéma. »

Finalement, cette construction qui s'origine d'un dispositif sadique pour déboucher sur une jouissance, une extase, elle était aussi celle de *La Région Centrale* (comme dispositif sadique, une potence vaut bien un zoom) et elle sera aussi celle de *Back and Forth* : cette série de panoramiques implacablement séquencés de droite à gauche, puis de haut en bas, nous ramène à une série d'images superposées (toujours en panoramiques) suscitant une émotion proprement élégiaque : cela ne renvoie-t-il pas à *L'Assassin musicien* (où Gilles joue pour le directeur de l'orchestre



La Région centrale (M. Snow).



Wavelenght (M. Snow)



Terres noires (Luc Moullet). Photo CdC.

« l'Élégie » de Stravinsky, et ce rapport du cinéaste avec le spectateur ne révèle-t-il pas, comme le dit Raul Ruiz dans *La Vocation suspendue*, le « propre secret de la sodomie » ?

Quand nous aurons dit que *Back and Forth* s'articule sur une citation, médiatisée mais précise, de *Qui donc a tué Harry ?* d'un cinéaste sadique s'il en fut, n'aurons nous pas découvert chez Michaël Snow, outre le point zéro du cinéma et de la fiction, le point zéro de ce sans quoi nulle représentation n'est possible : le sadisme, par quoi des fantasmes peuvent s'inscrire dans la réalité (celle de la pellicule, celle de nos rétines et de nos oreilles).

De ces trois films de Snow, il est évident que la seule lecture possible relève du musical : fort logiquement, le quatrième film de lui présenté à Digne, *New York Eye and Ear Control*, est celui dont la lecture est la moins impérieusement musicale, et où la musique est le plus explicitement référée. La musique que l'on y entend est admirable : il s'agit de celle jouée par Albert Ayler, Don Cherry, John Tchicaï, Gary Peacock et Sunny Murray. On peut l'entendre sur le disque ESP 1016. Ce film est en cela signe historique précieux : depuis ce qui se passait à New York en 1964, Albert Ayler est mort comme on le sait. A mon retour de Digne, j'ai recherché dans ma discothèque le disque de Paul Bley « Barrage » (ESP 1008) : la couverture représentait bien la silhouette de la « Walking Woman » de Snow, elle était d'ailleurs son œuvre. La « Walking Woman » de S, c'était Carla Bley, elle avait composé la musique du disque, elle était la femme de Paul, c'était elle que l'on voyait dans le film. Le disque n'avait pas à l'époque beaucoup retenu mon attention, bien qu'on y entendît certains des musiciens les plus importants de la nouvelle musique (Marshall Allen, Eddie Gomez, Dewey Johnson, Milford Graves) : il était presque neuf, et je ne l'en écoutai qu'avec plus de plaisir.

Il n'était pas indifférent que dans ce film une femme blanche apparût dans les bras d'un homme noir, et qu'une nouvelle musique en fût née. Il nous apparaît donc ici à l'évidence, comme dans le « climax » qui clôt *La Région Centrale*, que ce que cherche frénétiquement à représenter Michaël Snow, c'est la naissance du monde.

Il serait impossible de tirer toutes les conclusions de la présence à Digne des films de Snow sans retenir ceux qui les avaient précédés : les films de Luc Moullet. En effet, si *Fortini/Cani* est un des rares films où soit prise en compte l'instance géographique, tous les films de Moullet en sont aussi, et des roubines (1) des *Contrebandières* aux montagnes délitées de *Terres Noires*, elle apparaît avec un humour très particulier comme un des éléments essentiels de son cinéma. On sent sur la terre le regard de quelqu'un qui l'aime et la connaît.

Et *Anatomie d'un rapport* me dira-t-on? Luc Moullet devait dire lui-même dans un débat que « l'absence de roubines s'y faisait durement sentir », et effectivement la géographie n'y est manifestée que par son abjection : lorsque l'héroïne déchire rageusement les cartes (que l'on devine magnifiques malgré le noir et blanc) qui ornent les murs de la chambre du couple. Plan élégiaque de Moullet recollant les cartes : on ne soulignera jamais assez son talent d'acteur comique.

Mais Moullet et Straub, ce n'est que de la géographie, au plus de la géologie : Snow, dans sa somme originelle, ouvre d'autres horizons, puisque dans *La Région Centrale* sont pris en compte les niveaux pédagogique, astronomique, météorologique géodésique, bref, tout ce qui est nécessaire à la création du monde, orchestré dans une représentation susceptible en outre de créer l'homme, ou tout au moins sa pensée. Il y a là une démarche *récurrente (la seule possible pour un démiurge)* et Snow s'en est lui-même expliqué : *New York Eye and Ear Control* est la philosophie, *Wavelength* la métaphysique et *Back and Forth* la physique.

La Région Centrale, qui a été réalisé après ces trois films, se situe en amont dans la démarche : Dominique Noguez a eu raison d'évoquer Vertov à son propos, et on peut dire que ce film est problablement le seul de l'histoire du cinéma où il n'y ait, à parler rigoureusement, pas de hors-champ.

Laurent Bloch

(1) Les roubines sont des éléments de relief très particuliers, créés par une érosion intensive dans des terraint tendres associés à de grandes déclivités. On en trouve beaucoup, avec des cheminées de fées, dans les Alpes de Haute Provence. Pour savoir comment c'est fait, allez voir les films de Moullet.

P.S. : Il n'est pas anecdotique de signaler que c'est à Digne que nous apprîmes l'assassinat d'Henri Curiel, Digne où justement il avait été assigné à résidence. Je rentre à l'instant de son enterrement : l'attitude des journalistes m'y a mis le cœur au bord des lèvres. Puisque cet homme que l'on enterrait, c'était eux qui l'avaient tué, ils auraient pu avoir la pudeur de tempérer leurs habituelles manifestations de voyeurisme fétide : mais non, sans la moindre gêne, ils jouaient des coudes pour arracher à leur victime la dernière chose qu'elle pouvait leur donner, l'image de son cercueil descendant dans le trou. Si le procès de la mort de cet homme renvoie à « l'honneur perdu de Katharina Blum », le spectacle de son inhumation renvoie au Godard de *Comment ça va* : ordures de journalistes !

LIVRES ET REVUES

Notre antéfixe (Denis Roche)

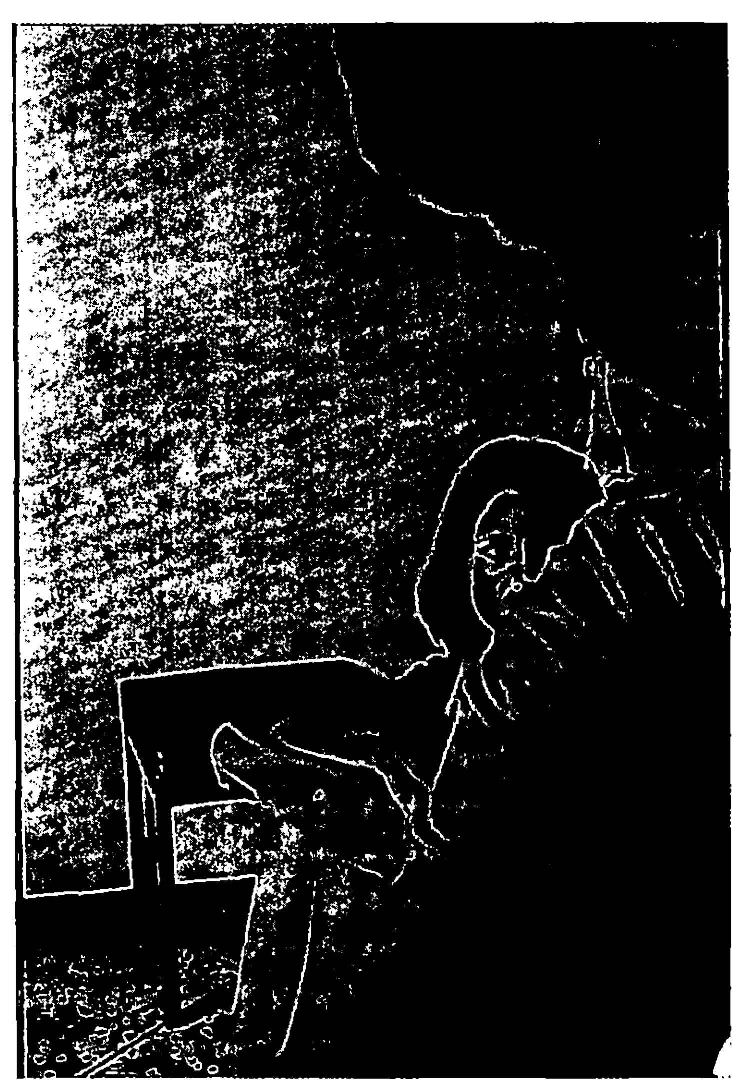
Sous une façade un peu trompeuse qui laisserait attendre un essai strictement littéraire (on peut très bien passer à côté, dans une librairie, sans se douter qu'il s'agit aussi d'un livre de photos) se cachent quarante photos de Denis Roche, quarante « autoportraits au déclencheur à retardement ».

Ce sont en fait des autoportraits de couple, le plus souvent pris dans des chambres d'hôtel ou en marge des lieux touristiques. Ce qui fascine, dans ces photographies, c'est un *décalage*. Mais ce n'est pas un hasard si les plus grands photographes sont précisément des photographes de *décalage* : Diane Azrbus, Robert Frank, mais aussi Lee Friendlander, auquel on pense beaucoup, évidemment, en regardant ces images, la solitude en moins. Décalage entre un genre réputé naïf (la photo au déclencheur automatique devant le monument historique ou pendant le repas de famille) et l'usage tout à fait trouble et pervers qu'en fait Denis Roche. Décalage entre la fausse naïveté de la mise en sène, la fausse naturalité de la pose, la suspension un peu emphatique du geste, et la rigoureuse précision des cadrages et des lumières, la mise en place du décor et du dispositif autophotographique. Décalage entre le marquage du réel, le balisage des lieux, dans la photo et hors-photo (Denis Roche notant obsessionnellement pour chaque cliché le jour, le lieu, le nom de l'hôtel, le numéro de la chambre) et l'inscription de multiples effets de fiction, la mise en scène d'un rapport pervers à l'appareil photos, le jeu de l'autovoyeurisme.

Bref, quarante photos d'un homme d'écriture, mais qui relèvent à la fois de l'acte photographique à côté desquelles beaucoup de livres d'hommes de photos récemment parus paraissent bien fades.

Alain Bergala

Denis Roche, « Notre antéfixe », Collection « Textes-Flammarion ».



30 juillet 1972. Propriano, Corse. Hôtel Marinca, chambre 21.

Un roman pour l'été :

« Atteinte à la fiction de l'État »

(Jean-Paul Fargier)

Spécial copie fraîche et copinage.

Il y a quelques mois, au fil d'un article retentissant *(Histoires d'U)*, je mentionnais discrètement, entre deux tirets dans une parenthèse, que j'étais en train d'écrire un roman. Eh bien, c'est fait.

Il vient juste de paraître. A la NRF : *Atteinte à la fiction de l'État.*

L'encre est à peine sèche que déjà... Toubiana (naturel) : *du talent, beaucoup de talent.* Biette (agile) : *beau coup de tas lents.* Dubroux (sans hésitation) : *un roman vrai, un vrai roman.* Narboni (clinique) : *j'ai ri, j'ai ri.* Daney (connaisseur) : *on pense à Céloux et à Giraudine.* Le Péron (convaincu) : *au fond, ce personnage, ce pourrait être moi.* Van der Keuken (inquiet) : *on s'embarque pleinement dans le suspense.* Kané (rêveur) : *ça marche très fort, donc ça devrait marcher.* Aumont (amateur) : *JPF ne doit pas abandonner la littérature.* Cinéthique (satisfait) : *c'est intolérable.* Metz (manuscrit) : *je vais le lire cet été.*

Comme ils sont gentils !

Il ne me reste plus qu'à vous dire : pas de bonnes vacances sans *Atteinte à la fiction de l'État.* Un roman de cinéphile pour les cinéphiles. 200 pages, 39 francs. Aux éditions Gallimard.

Jean-Paul Fargier

Les Cinémas Canadiens

En collaboration avec la Cinémathèque de Montréal, Pierre Lherminier vient d'éditer, dans sa collection « Cinéma Permanent », un dossier très documenté sur la cinématographie canadienne (sous la direction de Pierre Véronneau). Cinéma au pluriel : anglophone et francophone, de la côte ouest et de la belle province. Cinémas d'une terre immense qui ont dû se développer dans le couloir étroit de la concurrence des proches USA et des lois lointaines de la tutrice Albion. Décisive, la création de l'Office National du Film a lieu en 1939 sur une suggestion de Grierson, le célèbre documentariste anglais. Après qu'un canadien en ait refusé la direction, Grierson fait appel à cinq collègues anglais et à Mac Laren pour jeter les bases des structures de production et de diffusion d'une cinématographie indépendante. Des réseaux de projection dans toutes les campagnes assurent un écoulement maximum des produits, un contact direct avec le public. Le déménagement de l'ONF à Montréal, en 56, stimule énormément la production française. Cinéma documentaire (qui inventera le direct), cinéma d'animation, cinéma de fiction, cinéma expérimental, cinéma commercial, films catholico-villageois, jeunes cinéastes : il y a un chapitre pour tous. Avec, en annexe, un répertoire de 100 films et de 50 cinéastes.

L'intérêt de ce dossier, outre sa précision et sa clarté, vient aussi de ce que – à la différence de beaucoup d'autres du même genre – il ne se contente pas de faire dans le recensement unanimiste : il essaie d'évaluer les films esthétiquement, il prend parti politiquement. Il est seulement dommage que Perrault soit si mal traité au nom d'un progressisme marxisant et sûr de lui. Quand on a vu, dans *Le Goût de la farine*, avec quelle subtilité il piège les bons sentiments envers les Indiens, il est difficile de dire qu'*« il ne s'intéresse qu'à ce qui va disparaître »* (les sciences humaines, alibi de tant de bons sentiments, paraissent on ne plus plus prospères). De même, pour des raisons semblables, la tentative de thématique sociologique est un peu simpliste (pas assez d'ouvriers, trop de marginaux).

Dans la foulée, on lira avec beaucoup d'intérêt l'essai de Guy Millière sur la chanson québécoise : *Le Chant des possibles* (éditions Albin Michel). Très enlevé : Millière, c'est le structuralisme quand on a tout oublié, c'est-à-dire le lyrisme de la pensée. A découvrir : l'extraordinaire Mère Bolduc.

Jean-Paul Fargier

« Les Cinéastes canadiens » : Collection « Cinéma Permanent », Pierre Lherminier Editeur.

Film échange

La revue « Film échange » n'en est qu'à son deuxième numéro que déjà il semble qu'elle soit indispensable. C'est aussi que le terrain sur lequel elle entend intervenir est quasi vierge. Aucune autre revue de cinéma en France n'a ni la prétention ni les moyens de prendre en compte les problèmes du droit (droit sur les films, protection des titres de films, aspect de la jurisprudence, interdictions, classement X), de l'économie du cinéma de manière aussi poussée que le fait ou que compte le faire « Film échange ».

En plus de trois rubriques qui forment l'ossature du numéro (Droit, Economie, Sociologie), « Film échange » publie une chronique sur le monde audiovisuel (TV et cinéma) en passant en revue divers aspects qui ont trait aux questions économiques juridiques ou purement informative; dans une vingtaine de pays du monde : il y avait un tel manque d'informations sur ce qui se passe à l'étranger que cette initiative, quoiqu'empirique, est à saluer.

FILM ÉCHANGE, n° 2. Revue trimestrielle. 79, Champs-Élysées, 75008 Paris.

COURRIER

1.

A propos de *Faux mouvement*

Chers amis,

On peut regretter que la sortie de *Faux mouvement* de Wenders n'ait suscité dans les pages des *Cahiers* qu'un article quelque peu « rapide » de Jean-Claude Biette. Avec *Faux mouvement*, on a en effet l'œuvre, (sinon la plus parfaite ou la plus déchirante), la plus *révélatrice* de l'œuvre présente et à venir du jeune cinéaste allemand.

Tout d'abord, il est évident pour qui a vu tous les films de Wenders distribués en France, que *Faux mouvement* occupe une place à part, qu'il ne fonctionne pas de la même façon, qu'il nous « parle » autrement.

C'est qu'ici, au premier abord, rien ne semble rappeler le schéma habituel de Wenders, qu'on pourrait tenter de résumer ainsi : deux personnages se rencontrent, à la fois fascinés et exaspérés l'un par l'autre, chacun trouvant chez l'autre un comportement, une façon d'être complètement antithétique à la sienne. D'une part, il y a celui qui est saisi d'angoisse devant le monde, la mouvance des choses, le flux du réel : c'est l'horreur du temps qui coule, des jours qui succèdent aux nuits, de la course des nuages dans le ciel : photographe, fils d'imprimeur, encadreur, ils cherchent à se bâtir des mondes « différents », en deçà du monde où jamais l'homme n'est placé *au sein* de la mouvance des choses, dans l'éclosion des fleurs ou dans le jeu des lumières de la ville nocturne. Le récent article des *Cahiers* sur Ozu est à cet égard révélateur : pour reprendre un terme Zen, ce sont des personnages en quête de *l'eksana* (éternel présent...). D'autre part, leurs involontaires compagnons, mal à l'aise dans tous les moules sociaux, ne sont pleinement heureux que dans l'errance : c'est justement la précarité des apparitions, la mobilité du monde qui les remplissent de joie. Ils goûtent le plaisir dangereux de s'abandonner au mouvement universel.

Or (et on excusera ces rappels un peu longs) ce qu'il y a d'intéressant dans *Faux mouvement*, c'est que le conflit traditionnel entre la recherche de l'« eksana » et l'abandon au mouvement se retrouve au niveau de la conception et de la réalisation du film : ici s'opposent une image et un son. Les dialogues qu'échangent les personnages, le journal que *lit* Wilhem forment un discours « littéraire » de l'introspection, de l'aspiration morbide à l'immobilité et à la résolution de tous les conflits. Mais ce discours est aussi un son : c'est-à-dire qu'il fait appel à nous d'une facon différente de l'image mais cette évidence est masquée et même annihilée par les sous-titres qui donnent à lire (c'est pourquoi, s'il fallait ne doubler qu'un film, il faudrait doubler *Faux mouvement*).

A cause des sous-titres, le spectateur risque de perdre tout le charme du film : car l'image est le contrepoint du son : en effet, si Wilhem dit : « je découvrais aussi qu'il me fallait fermer les yeux pour que les choses m'apparaissent », l'image donne continuellement à voir, fait écarquiller les yeux : elle condamne la volonté d'aveuglement du son (du discours de Wilhem), la lourdeur des mots qui croient posséder les choses et les êtres. L'image, selon Wenders, irrécusablement nous rattache au monde. Elle n'est pas une recherche de la profondeur, elle semble se contenter de caresser l'univers et pourtant elle en exprime authentiquement la présence. Si l'image ne peut qu'effleurer ce qui déjà s'enfuit, monde de regards, c'est beaucoup, semble nous répéter Wenders. Beaucoup car alors le cinématographe n'oublie pas le monde, mais il pose sur lui un regard, obéissant comme le monde au double mouvement apparition/disparition, ce que l'on cache en révélant, ce que l'on révèle en cachant. C'est ainsi qu'il n'y a pas - comme le dit Biette - superposition de l'image et du discours « littéraire » mais *tension*, un discours n'agissant pas en pléonasme sur l'autre, mais en constant démenti : tout le film « raconte » la quête de Wilhem de l'équilibre entre l'écriture et le cinématographe, entre ce qu'il voit et ce qu'il veut dire, équilibre condamné à jamais n'être atteint puisque les deux moyens d'expression sont antithétiques : les relations profondes entre voir et dire sont des relations fondées sur le démenti, le décalage, le faux mouvement.

Alors, tout le cinématographe devient l'instrument privilégié de ce décalage, du fait que toujours les réponses de l'homme restent mystifiantes face à la « réalité » des lumières de la ville ou des premiers lilas.

Si le cinéma est l'art de déranger, c'est qu'il est l'art « d'être en face » et que toujours il prend le parti des choses (tant pis si la formule n'est plus à la mode) : c'est pourquoi il dément tous les discours.

Toujours, il pose une certaine différence. C'est, croyons nous, ce que nous dit *Faux mouvement.*

Frédéric Venger

Vous avez raison de rappeler et de souligner dans le détail l'opposition entre ce que dit Wilhelm et ce que montre la caméra, toutefois je n'ai pas écrit qu'il y avait « superposition de l'image et du discours « littéraire », *mais ceci :* « La part critique y est le fait non de la mise en scène (au sens

le plus vaste) mais de l'énonciation implicite du metteur en scène : elle ne procède que par superposition de son langage propre sur le langage, comme tenu en réserve, de la narration. » *Je ne parle pas d'un cheminement parallèle du texte parlé et de l'image, tout comme je ne pense pas non plus que la déviation ou bien un faux mouvement de ce cheminement suffise à installer cette « tension » dont vous parlez : la tension, elle reste dans le scénario. Je ne reproche donc pas à* Faux mouvement *de présenter des figures pléonastiques mais, pour me résumer brutalement, j'y vois une narration figée par le jugement de son metteur en scène qui l'assigne à résidence et la tient en réserve, sans la confronter à la dynamique de sa mise en scène : d'où cette « superposition » dont je parlais. Bref, si l'on veut un exemple d'une telle confrontation entre narration et mise en scène qui soit dynamique, c'est plutôt dans le dernier film de Cassavetes,* Le Bal des vauriens, *qu'à mon avis on la trouve, plus que dans les films de Wenders. Ceux-ci, véritable Sainte Eglise de la « nouvelle cinéphilie », rassemblent ses fidèles dans la contemplation bienheureuse d'un cinéma de la reconnaissance et non de l'exploration risquée du présent.*

Il n,e s'agit pas de nier tout le talent de Wenders, mais il ne faut pas surestimer l'urgence de ses films, en ces années, où, quoi qu'on en dise, le cinéma est si riche d'œuvres originales et discrètement signées. Polémique à suivre.

Jean-Claude Biette

LE CINEMA DANS LA TÉLÉVISION (correspondance)

[1]

Je lis avec surprise, dans l'entretien que vous a accordé Patrick Brion (n° 288, mai 1978) : « de toutes les revues de cinéma, seul (sic) *Lumière* a consacré un texte à Maurice Tourneur ». Je vous signale que *L'Avant-Scène du Cinéma* a consacré (n° 189, 15 juin 1977) un encart de seize pages aux « films parlants de Maurice Tourneur » (introduction de Jacques Deslandes, étude film par film, nombreuses photos), en complément du découpage intégral de Volpone.

Sauf erreur, *Ecran* 77 (n° 59, 15 juin 1977) a également consacré un article, plus bref, au cycle Maurice Tourneur, avec présentation détaillée de programme.

J'adresse par ce même courrier une lettre à Patrick Brion, qui ne pouvait ignorer ces publications.

Confraternellement vôtre,

Claude Beylie
rédacteur en chef
de « L'Avant-Scène du Cinéma ».

[2]

Merci, cher Claude Beylie, de me donner l'occasion de revenir sur le problème de la diffusion des films à la télévision et de leur « couverture » par les revues de cinéma.

Tout d'abord, je n'avais pas oublié le numéro de l'« Avant-Scène » consacré à Volpone *ni ton (trop bref) article d'« Ecran ». En ce qui concerne l'« Avant-Scène », il s'agit d'une revue de documentation dont le travail n'a jamais été de rendre compte des films diffusés par la télévision ou sortis au cinéma. Sa vocation ne me semble donc pas être de suivre avec attention la programmation de la télévision. A ce propos, je te signale tout de même que lorsque le numéro « Volpone » est sorti, les films les plus difficiles du cycle Tourneur, ceux que le public connaît le moins* (Maison de danses, Partir, Au nom de la loi) *et donc ceux qui avaient le plus besoin que l'on parle d'eux avaient déjà été diffusés, le cycle ayant débuté plusieurs semaines avant la parution du numéro de l'« Avant-Scène »... Il serait d'ailleurs injuste de ne pas citer à propos de Tourneur l'article de Jacques Siclier dans « Télérama » ou les notes de Dominique Rabourdin dans « Cinéma 77 ».*

Ce que je regrette à propos de Maurice Tourneur, c'est qu'aucune revue de cinéma n'ait à l'avance fait l'effort d'avertir ses lecteurs de la possibilité unique qui allait s'offrir à eux de voir quinze films d'un des cinéastes français les plus méconnus et dont la plupart des films sont aujourd'hui rarissimes. Cela aurait pû être l'occasion de faire un véritable « profil de carrière » de Tourneur, de ses débuts en France à sa carrière à Hollywood, en rappelant l'importance considérable qu'il avait aux Etats-Unis dans les années vingt, en parlant de Clarence Brown et de Ben Carré, etc.

De la même façon, je trouve dommage qu'à l'issue du cycle, personne n'ait trouvé bon de consacrer un article à ce vaste panorama de la carrière française de Tourneur, que plusieurs millions de personnes venaient de voir durant plus d'un trimestre.

Je crois qu'il y a une vingtaine d'années, il était parfaitement possible de passer sous silence la programmation des films à la télévision (encore que c'est là que la plupart d'entre nous avons pu voir Background to Danger *et souvent même* Gentleman Jim *!). Les salles de cinéma de quartier étaient alors un véritable vivier qui permettait de voir ou de revoir d'anciens films et les Parisiens avaient la chance de posséder la meilleure Cinémathèque du monde.*

La situation est totalement différente aujourd'hui. Les salles de quartier sont devenues des salles d'exclusivité, se sont consacrés au cinéma pornographique ou tout simplement ont disparu. Souvenons-nous de l'époque où les uns et les autres nous « rattrapions » au Magic Charonne les films de l'Universal de série B qui y étaient programmés en v.o. !

Quant à la Cinémathèque, il faut bien constater que ses programmes sont moins prestigieux et éclectiques qu'autrefois. Reste donc la télévision, tout en reconnaissant bien qu'une vision d'un film à la télévision est toujours inférieure à celle que l'on peut avoir au cinéma.

Le problème n'est-il pas en réalité que les revues de cinéma se laissent trop souvent abuser ou tout simplement accaparer par une actualité cinématographique purement parisienne au détriment de ce que peuvent réellement voir les cinéphiles français ?

A titre d'exemple, n'est-il pas injuste de consacrer de nombreux papiers à la ressortie parisienne des Aventures de Robin des Bois *de Michael Curtiz et William Keighley et de passer parallèlement sous silence le cycle Curtiz du « Cinéma de minuit » où étaient diffusés* The Walking Dead, Sea Wolf, Passage to Marseilles *et* The Breaking Point *?*

Lorsque l'on compare la ressortie parisienne d'un film en v.o. à l'audience que ce même film peut avoir s'il est diffusé dans le cadre du « Ciné-club » de la deuxième chaîne ou du « Cinéma de minuit », on peut se demander pourquoi les cinéphiles qui sont en même temps des téléspectateurs n'ont pas le droit de trouver dans leurs revues de cinéma habituelles le moindre article sur ces films lors de leur passage à la télévision.

Est-il normal que le cycle Frank Borzage ou le cycle Sjöström qui comportait notamment He who Gets Slapped *et les uniques fragments ayant survécu aux diverses destructions de* Confessions of a Queen, *n'aient pas fait l'objet avant leur diffusion d'articles complets destinés à avertir le lecteur qu'il s'agissait là de films à ne pas manquer ?*

Pourquoi Late George Apley *de Mankiewicz,* Libera mon amour *de Mauro Bolognini,* The Spikes Gang *de Richard Fleischer, n'ont-ils bénéficié d'aucune longue critique lors de leur diffusion à la télévision alors que s'ils étaient sortis en salle, ils auraient immédiatement eu droit à l'appareil critique habituel ? Pourquoi parler de Mauro Bolognini à l'occasion de la sortie* parisienne *de trois de ses films et non lorsque la télévision lui consacre un cycle de quatre films que tous les spectateurs français peuvent voir pourvu qu'on attire leur attention ? De même, n'aurait-il pas été indispensable de préparer les téléspectateurs cinéphiles à la vision de* Schloss Vogelöd *de Murnau,* I've Always Loved You *de Borzage,* Heroes for Sale *et* Wild Boys of the Road *de Wellman,* Mystery of the Wax Museum *de Curtiz, etc. La liste pourrait être longue et encore, je ne parle là que des films diffusés en version originale par la télévision.*

La programmation d'un film à la télévision et sa sortie en salle imposent une double approche, à laquelle la critique française n'est sans doute pas encore habituée car s'il est normal qu'un article paraisse juste après la sortie d'un film pour inciter le public à y aller ou, si le film a déjà quitté l'affiche, une salle ou un ciné-club à le reprendre, en ce qui concerne un film diffusé à la télévision, il est pratiquement indispensable que l'article paraisse avant *la diffusion.*

Pour terminer, je pense également qu'il serait bon de ne pas oublier systématiquement les télé-films qui sont aujourd'hui – comme l'était la série B il y a vingt-cinq ans – le banc d'essai d'une foule de cinéastes dont certains seront peut-être les grands cinéastes de demain. De même qu'il aurait été injuste de ne pas s'intéresser à la série B, les télé-films peuvent nous apporter de grandes surprises. A ce propos, merci à toi, Claude qui a été le seul, je crois, à en parler de temps en temps dans « Ecran ».

Une fois de plus, je crois que ce qui est important c'est le film, *qu'il soit vu dans une luxueuse salle de cinéma, dans un petit ciné-club de province ou sur un écran de télévision. Méfions-nous du parisianisme et pensons de plus en plus aux cinéphiles de province ou tout simplement à ceux qui aiment le cinéma...*

Patrick Brion

LUTTE A L'IDHEC (communiqué)

Les étudiants de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (I.D.H.E.C.), réunis en assemblée générale le jeudi 8 juin, ont décidé d'entamer une série d'actions pour le maintien de Jean Douchet au poste de directeur des études de l'I.D.H.E.C. Les étudiants s'opposeront à la nomination à ce poste de tout candidat désigné par le ministère dont la candidature n'aurait pas été approuvée par les élèves, les moniteurs et le conseil pédagogique de l'I.D.H.E.C.

Lors d'une entrevue avec M. Constantin Kostromine, directeur général de l'I.D.H.E.C., le 6 juin 1978, l'assemblée générale des étudiants a reçu une réponse négative à l'ensemble des revendications contenues dans la plateforme revendicative du 16 janvier 1978. L'assemblée générale a donc décidé l'occupation du bureau de M. Constantin Kostromine pour obtenir le maintien du programme pédagogique engagé cette année, le maintien et la nomination officielle de l'actuel directeur des études, le droit de vote au conseil d'administration de l'I.D.H.E.C. pour les étudiants, et leur droit à nommer le directeur des études proposé par le conseil pédagogique, les moniteurs et les étudiants.

Les étudiants refusent la politique d'austérité (restriction du prochain budget) que M. Constantin Kostromine entend mettre en vigueur à l'I.D.H.E.C., au détriment de la qualité des études et des films (réduction du budget moniteur, planification autoritaire et technocratique de l'enseignement, réduction du nombre et de la durée des films, etc.).

Les étudiants sont décidés à faire échec à la tentative de reprise en main de l'école et de négation de ses principes pédagogiques. Les étudiants dénoncent la manœuvre visant à imposer à l'école un nouveau conseil d'administration composé aux deux tiers par des chefs d'entreprise et des personnalités de la production et de la distribution cinématographiques et télévisuelles désignées par le gouvernement.

Les Etudiants de l'I.D.H.E.C. en lutte

★

Nous offrons 4 numéros des *Cahiers* (épuisés à nos stocks) en toute petite quantité : il s'agit des n°s 188, 189, 206 et 245/46 (au prix de 30 F l'unité). Ecrire aux *Cahiers*.

★

Notre prochain numéro (daté du mois de septembre 78, n° 292) sera mis en vente à la fin du mois d'août.

★

Nous annonçons la reprise des articles de Claude Bailblé sur une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma (centrés plus particulièrement sur le son), un dossier sur Peter Handke *(La Femme gauchère)*, la poursuite des articles de J.-L. Comolli et F. Géré sur la fiction historique, etc...

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

L'augmentation du prix de stockage des numéros de la revue et l'amenuisement rapide des plus anciens nous ont contraints à réviser le prix de vente de nos anciens numéros.

20 F 192. 193. 195. 196. 199. 202. 203. 204. 205. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 222. 224. 225. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 240.

15 F 241. 244. 247. 248. 249. 250. 253. 256. 257. 264. 265. 284. 285. 286. 287. 288. 289.

20 F 242-243. 254-255. 258-259. 260-261.

25 F 262-263. 266-267. 268-269. 279-280.

35 F 207 (Spécial Dreyer). 220-221 (Spécial Russie année 20). 226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237. 238-239.

12 F 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 281. 282. 283.

CES NUMÉROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,80 F; pour l'Étranger : 1,60 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques bancaires, postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINÉMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76 Paris.

Commande groupées : la remise suivante est accordée aux commandes groupées :
– 25 % pour une commande de plus de 20 numéros. (Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMÉROS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.
140 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n°s 234-235. 236-237. 238-239. 240. 241. 242-243. 244. 247. 248.
110 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.
100 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque). 270 - 272.
90 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1977 : n°s 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279-280. 281. 282. 283.
290 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
90 F (+ 5 F pour frais de port)	Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers.

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....
Adresse : ....
souhaite recevoir les numéros suivants : ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐

La série « TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐
La collection EISENSTEIN

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.

Sommaires des derniers numéros des Cahiers :

N° 281 (Octobre 77) :
PROGRAMMATION DU REGARD : Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma. 1. L'Image, par C. Bailblé. A propos de *Cet obscur objet du désir* : un homme, une femme et quelques bêtes, par J.-P. Oudart. Critiques : *Les Enfants du placard, Une Journée particulière, Dernière sortie avant Roissy, Wichita.* Lettre aux *Cahiers* sur la question juive au cinéma, par L. Bloch. PETIT JOURNAL : Locarno 77, Entretien avec Patricia Moraz, Syberberg parle de « Hitler, un film fait en Allemagne », Akerman, Wenders.

N° 282 (Novembre 77) :
PROGRAMMATION DU REGARD : Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma. 1. L'Image (suite), par C. Bailblé. LE CINEMA ITALIEN EN QUESTION : Les fils ne valent pas les pères, par P. Kané ; Lait caillé *(Padre Padrone)*, par D. Dubroux. CRITIQUES : *L'Ami américain, Gloria, Annie Hall, Des enfants gâtés.* CINEMA FRANCAIS 3 : Entretien avec Paul VECCHIALI, article sur *La Machine*. PETIT JOURNAL : Trois Festivals : La Rochelle, Trouville, Deauville. Entretien avec Barbara Kopple sur *Harlan County USA*.

N° 283 (Décembre 77) :
LA CINEPHILIE EN QUESTION : Sortir de la nostalgie, par B. Boland. CRITIQUES : Sur trois films d'Angelopoulos. *Pour Clémence, Star Wars, Harlan County USA.* RENCONTRE AVEC DES TECHNICIENS (1) : entretien avec Nurith Aviv (directrice de la photo). CINEMA FRANÇAIS 4 : entretien avec Luc Moullet. Lettre aux *Cahiers* sur la question juive (suite), par L. Bloch. PETIT JOURNAL : note sur *Paradis d'été*, sur *Mary Poppins*, Festival d'Hyères, Festival d'Edimbourg.

N° 284 (Janvier 78) :
EDITORIAL. QUESTION DE FIGURATIONS : Décadrages, par P. Bonitzer. CINEMA FRANÇAIS 5 : Entretien avec Jean EUSTACHE. Sur *Une Sale histoire*, par B. Boland. TROISIEME FESTIVAL DE PARIS : 1. Sept films hongrois, par J.-P. Fargier. 2. Entretien avec Marta Meszaros. 3. Sur trois films de M. Meszaros. 4. *Camouflages*. 5. *La Roue du destin*. CRITIQUES : *L'Argent de la vieille*, Table ronde sur *Le Fond de l'air est rouge*. Notes sur d'autres films. L'AVANCE SUR RECETTES EN QUESTION : Positions, par J. Doniol-Valcroze. RENCONTRE AVEC DES TECHNICIENS (2) : Entretien avec Renato Berta (directeur de la photo). PETIT JOURNAL.

N° 285 (Février 78) :
EDITORIAL. LES MACHINES DU CINEMA : Passage to Grenoble, par S. Toubiana. Entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA (1). L'espace d'un instant, par J.-J. Henry. UNE EXPERIENCE DE VIDEO : *Le Lion, sa cage et ses ailes* (Armand Gatti) ; L'arche d'alliages, par J.-P. Fargier ; entretien avec A. Gatti. CRITIQUES : *Le Théâtre des Matières, Made in Germany and USA, Une Sale histoire, La Ballade de Bruno.* Notes sur d'autres films : *L'Œuf du serpent, Orca, New York New York.* CINEMA AFRICAIN : Entretien avec Sidney Sokhona ; Notre cinéma, par S. Sokhona. TROIS MORTS (Chaplin, Hawks, Tourneur), par J.-C. Biette. TV/MONORY. PETIT JOURNAL.

N° 286 (Mars 78) :
LES MACHINES DU CINEMA 2 : La sortie des Usines Aäton, entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA. OZU Yasujiro : L'art d'Ozu, par Sato Tadao ; extraits du livre de Paul Schrader ; Au delà de la culture Zen, par P. Schrader. LA FICTION HISTORIQUE : Deux fictions de la haine : *Les Bourreaux meurent aussi*, par J.-L. Comolli et F. Géré. L'ACTEUR : Plaidoyer Pro Niro, par F. Regnault. CRITIQUES : *Julia, Faux mouvement, Je suis un autarcique, Angela Davis l'enchaînement, L'Amour violé, Préparez vos mouchoirs, Diabolo menthe, L'Hérétique, A bientôt la Chine, Emmanuelle 2.* TEMOIGNAGE SUR LA SITUATION D'UN CINEASTE EN RDA : rencontre avec Richard Cohn-Vossen. PETIT JOURNAL : Rencontre avec Woody Allen, etc...

N° 287 (Avril 78) :
LES MACHINES DU CINEMA 3 : Les deux bouts de la chaîne, entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA. RAUL RUIZ : entretien. Les relations d'objets au cinéma, par R. Ruiz. PROPAGANDE ET CONTRE-PROPAGANDE : les Journées de Bondy, par S. Daney et S. Le Peron. UNE EXPERIENCE DE VIDEO : *Le Lion, sa cage et ses ailes*, entretien avec Hélène Chatelain. CRITIQUES : *Dora et la lanterne magique, La Voix de son maître, Rencontres du troisième type, Secrète enfance, Giliap, Iphigénie.* PETIT JOURNAL : Philippe Garrel, Problèmes du court métrage, *Tras-os-montes*, etc...

N° 288 (Mai 78) :
LA FICTION HISTORIQUE : deux fictions de la haine (2) : To Be or not to Be, par J.-L. Comolli et F. Géré. LES MACHINES DU CINEMA 4: le maillon central, entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA. Revoir *Freaks*, par J.-C. Biette et F. Ziolkowki. LE CINEMA DANS LA TELEVISION : entretien avec Patrick BRION. CRITIQUES : *La Chambre verte, Le Tournant de la vie, A la recherche de M. Goodbar, Raison d'être, Pitié pour le prof !, Les Liens de sang, La Fièvre du samedi soir.* CINEMA ITALIEN : sur quelques films de COMENCINI, par P. Kané. TOURNAGE : *Les Rendez-vous d'Anna*, entretien avec Chantal AKERMAN. PETIT JOURNAL : Rencontre avec Nicholas Ray, Note sur le cinéma de John Cassavetes, etc...

N° 289 (Juin 78) :
S.M. EISENSTEIN/W. REICH : Correspondance(s). JOHAN VAN DER KEUKEN : sans images préconçues, par J.-P. Fargier ; entretien avec l'auteur. RENCONTRE AVEC DES TECHNICIENS 3 : entretien avec Bruno Nuytten. JOHN CASSAVETES : *Le Bal des vauriens*, par Y. Lardeau. Entretien avec l'auteur. CINEMA ET PORNOGRAPHIE : Le sexe froid, par Y. Lardeau. PETIT JOURNAL : Cinéma et Histoire à Valence, etc...



CAMPAGNE D'ABONNEMENTS AUX CAHIERS

La campagne d'abonnements aux « Cahiers » se poursuit.

Pour encourager les lecteurs qui ne sont pas encore abonnés, nous offrons, aux cent prochains abonnés, un livre de cinéma.

Ce livre est à choisir parmi ces deux titres parus aux Editions Christian BOURGOIS (10/18).

– **Mettre en scène,** de EISENSTEIN-NIJNY

– **Une critique dispersée,** de Louis SEGUIN

ABONNEZ-VOUS

Edité par le Editions de l'Etoile – S.A.R.L. au capital de 20000 F – R.C. Seine 57 B 18373 – Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 – Imprimé par Mont-Louis – Clermont-Ferrand.
Photocomposition - Photogravure PMF, 35 rue de l'Ermitage, 75020 Paris.
Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze – PRINTED IN FRANCE



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN D'ABONNEMENT

ABONNEZ-VOUS AUX CONDITIONS SPÉCIALES !

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS : ☐
FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Étudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 130 F, ETRANGER : 165 F

POUR 24 NUMEROS : ☐
FRANCE : 270 F - ETRANGER : 340 F
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 230 F - ETRANGER : 300 F

Cet abonnement débutera avec le N° .... du mois de ....

Je désire recevoir gratuitement un des deux titres suivants :

– « Mettre en scène » de EISENSTEIN-NIJNY (10/18) ☐
– « Une critique dispersée », de Louis SEGUIN (10/18) ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

290



CAHIERS DU CINEMA

290/291

23 F.

Nº 290-291 JUILLET-AOÛT 1978